201
28 D
16

Digitized by Google

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Zweiter Theil.

Zweite Auflage.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem, und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1843.

Verlag von Duncker und Humblot.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Werke.

2522

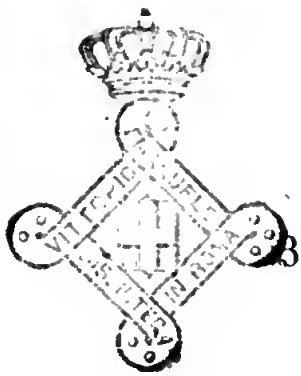
[illegible]

Vollständige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. E. Michelet,
D. F. Förster.



Τἀληθὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

Zehnter Band.

Zweite Abtheilung.

Zweite Auflage.

Mit Königl. Würtembergischem, Großherzogl. Hessischem und der freien Stadt Frankfurt Privilegium gegen den Nachdruck und Nachdrucks-Verkauf.

Berlin, 1843.

Verlag von Duncker und Humblot.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

(Fortsetzung.)

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Seite.

Einleitung Vom Klassischen überhaupt 3
1. Selbstständigkeit des Klassischen als Durchdringung des Geistigen und seiner Naturgestalt 8
2. Die griechische Kunst als wirkliches Daseyn des klassischen Ideals 15
3. Stellung des producirenden Künstlers in dieser Kunstform 17
Eintheilung 21

Erstes Kapitel.

Der Gestaltungsproceß der klassischen Kunstform.

Einleitung und Eintheilung 24
1. Die Degradation des Thierischen 27
a. Die Thieropfer 27
b. Die Jagden 29
c. Die Verwandlungen 30
2. Der Kampf der alten und neuen Götter 37
a. Die Orakel 41
b. Die alten Götter im Unterschiede der neuen 44
c. Die Besiegung der alten Götter 54
3. Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente 55

Seite.
a. Die Myſterien 57
b. Aufbewahrung der alten Götter in der Kunſtdarſtellung 58
c. Naturgrundlage der neuen Götter 60

Zweites Kapitel.
Das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform.

Einleitung und Eintheilung 66
1. Das Ideal der klaſſiſchen Kunſt überhaupt 67
a. Das Ideal als aus freiem künſtleriſchen Schaffen entſprungen 67
b. Die neuen Götter des klaſſiſchen Ideals 73
c. Die äußere Art der Darſtellung 78
2. Der Kreis der beſonderen Götter 80
a. Vielheit von Götterindividuen 80
b. Mangel ſyſtematiſcher Gliederung 81
c. Grundcharakter des Götterkreiſes 82
3. Die einzelne Individualität der Götter 84
a. Stoff für die Individualiſirung 85
b. Bewahrung der ſittlichen Grundlage 97
c. Fortgang zur Anmuth und zum Reiz 98

Drittes Kapitel.
Die Auflöſung der klaſſiſchen Kunſtform.

1. Das Schickſal 100
2. Auflöſung der Götter durch ihren Anthropomorphismus 102
a. Mangel an innerer Subjektivität 103
b. Der Uebergang in's Chriſtliche erſt Gegenſtand der neueren Kunſt 105
c. Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt in ihrem eigenen Bereich 109
3. Die Satyre 113
a. Unterſchied der Auflöſung der klaſſiſchen Kunſt von der Auflöſung der ſymboliſchen 113
b. Die Satyre 114
c. Die römiſche Welt als Boden der Satyre 116

Dritter Abſchnitt.
Die romantiſche Kunſtform.

Einleitung. Die romantiſche Kunſt überhaupt 120
1. Das Princip der inneren Subjektivität 121
2. Die näheren Momente des Inhalts und der Form des Romantiſchen 122
3. Die romantiſche Darſtellungsweiſe im Verhältniß zu ihrem Inhalt 130
Eintheilung 135

Seite.

Erstes Kapitel.

Der religiöse Kreis der romantischen Kunst.

Einleitung und Eintheilung 137
1. Die Erlösungsgeschichte Christi 142
a. Scheinbare Ueberflüssigkeit der Kunst 143
b. Nothwendiges Eintreten der Kunst 144
c. Zufällige Partikularität der äußeren Erscheinung 144
2. Die religiöse Liebe 149
a. Begriff des Absoluten als der Liebe 149
b. Das Gemüth 150
c. Die Liebe als das romantische Ideal 150
3. Der Geist der Gemeine 154
a. Die Märtyrer 155
b. Die innere Buße und Bekehrung 161
c. Wunder und Legenden 163

Zweites Kapitel.

Das Ritterthum.

Einleitung 165
1. Die Ehre 172
a Begriff derselben 172
b. Verletzbarkeit der Ehre 176
c. Herstellung derselben 176
2. Die Liebe 178
a. Begriff der Liebe 178
b. Kollisionen derselben 182
c. Zufälligkeit der Liebe 184
3. Die Treue 186
a. Die Diensttreue 187
b. Subjektive Selbstständigkeit in der Treue 188
c. Kollisionen der Treue 189

Drittes Kapitel.

Die formelle Selbstständigkeit der individuellen Besonderheiten.

Einleitung und Eintheilung 191
1. Die Selbstständigkeit des individuellen Charakters 195
a. Die formelle Festigkeit des Charakters 196
b. Der Charakter als innerliche aber unausgebildete Totalität 290
c. Das substantielle Interesse bei Aufstellung solcher formellen Charaktere 206
2. Die Abentheuerlichkeit 208

Seite.
a. Die Zufälligkeit der Zwecke und Kolliſionen 208
b. Die komiſche Behandlung ſolcher Zufälligkeit 213
c. Das Romanhafte 215
3. Die Auflöſung der romantiſchen Kunſtform 217
a. Die ſubjektive Kunſtnachahmung des Vorhandenen 219
b. Der ſubjektive Humor 226
c. Das Ende der romantiſchen Kunſtform 228

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

Einleitung 243
Eintheilung 252

Erſter Abſchnitt.
Die Architektur.

Einleitung und Eintheilung 263

Erſtes Kapitel.
Die ſelbſtſtändige, ſymboliſche Architektur.

Einleitung und Eintheilung 272
1. Architekturwerke zur Vereinigung der Völker erbaut 276
2. Architekturwerke zwiſchen Architektur und Skulptur ſchwankend .. 279
a. Phallusſäulen u. ſ. f. 279
b. Obelisken u. ſ. w. 281
c. Aegyptiſche Tempelbauten 283
3. Uebergang aus der ſelbſtſtändigen Architektur zur klaſſiſchen ... 288
a. Unterirdiſche indiſche und ägyptiſche Bauten 289
b. Todtenbehauſungen, Pyramiden u. ſ. f. 293
c. Uebergang zur dienenden Baukunſt 296

Zweites Kapitel.
Die klaſſiſche Architektur.

Einleitung und Eintheilung 303
1. Allgemeiner Charakter der klaſſiſchen Architektur 304
a. Dienſtbarkeit für einen beſtimmten Zweck 304
b. Angemeſſenheit des Gebäudes für ſolchen Zweck 305
c. Das Haus als Grundtypus 306

Seite.
2. Die besonderen Grundbestimmungen der architektonischen Formen 307
a. Ueber Holz- und Steinbau 307
b. Die besonderen Formen des Tempelhauses 309
c. Der klassische Tempel als Ganzes 319
3. Die verschiedenen Arten der klassischen Architektur 322
a. Die dorische, ionische und korinthische Säulenordnung 322
b. Die römische Konstruktion der Bogenwölbung 327
c. Allgemeiner Charakter der römischen Architektur 330

Drittes Kapitel.
Die romantische Architektur.

1. Allgemeiner Charakter 332
2. Besondere architektonische Gestaltungsweise 334
a. Das ganz geschlossene Haus als Grundform 334
b. Die Gestalt des Inneren und Aeußeren 336
c. Die Verzierungsweise 346
3. Verschiedene Bauarten der romantischen Architektur 348
a. Die vorgothische Baukunst 348
b. Die eigentlich gothische Baukunst 349
c. Die Civilbaukunst des Mittelalters 350

Zweiter Abschnitt.
Die Skulptur.

Einleitung 353
Eintheilung 362

Erstes Kapitel.

Das Princip der eigentlichen Skulptur 365
1. Der wesentliche Inhalt der Skulptur 365
2. Die schöne Skulpturgestalt 369
a. Ausscheidung der Partikularität der Erscheinung 373
b. Ausscheidung des Mienenhaften 374
c. Die substantielle Individualität 375
3. Die Skulptur als Kunst des klassischen Ideals 376

Zweites Kapitel.
Das Ideal der Skulptur.

Einleitung und Eintheilung 378
1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgestalt 381
2. Die besonderen Seiten der idealen Skulpturgestalt als solcher . 386

Seite.
a. Das griechiſche Profil 386
b. Stellung und Bewegung des Körpers 400
c. Bekleidung 405
3. Individualität der idealen Skulpturgeſtalt 416
a. Attribute, Waffen, Putz u. ſ. f. 419
b. Unterſchiede des Alters, Geſchlechts, der Götter, Heroen, Menſchen, Thiere 423
c. Darſtellung der einzelnen Götter 430

Drittes Kapitel.

Die verſchiedenen Arten der Darſtellung, des Materials, und die geſchichtlichen Entwickelungsſtufen der Skulptur.

Einleitung und Eintheilung 434
1. Darſtellungsweiſen 435
a. Die einzelne Statue 435
b. Die Gruppe 437
c. Das Relief 440
2. Material der Skulptur 441
a. Holz 443
b. Elfenbein, Gold, Erz, Marmor 443
c. Edelſteine und Glas 448
3. Geſchichtliche Entwickelungsſtufen 449
a. Aegyptiſche Skulptur 451
b. Skulptur der Griechen und Römer 457
c. Chriſtliche Skulptur 462

Aesthetik.

Zweiter Theil.

Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen.

Fortsetzung.

Die klassische und romantische Kunstform.

Zweiter Abschnitt.

Die klassische Kunstform.

Einleitung.

Vom Klassischen überhaupt.

Den Mittelpunkt der Kunst macht die zu freier Totalität in sich abgeschlossene Einigung des Inhalts und der ihm schlechthin angemessenen Gestalt aus. Diese mit dem Begriff des Schönen zusammenfallende Realität, zu welcher die symbolische Kunstform vergebens anstrebte, bringt erst die klassische Kunst zur Erscheinung. Wir haben daher in der früheren Betrachtung der Idee des Schönen und der Kunst bereits die allgemeine Natur des Klassischen im Voraus festgestellt; das Ideal giebt den Inhalt und die Form für die klassische Kunst ab, welche in dieser adäquaten Gestaltungsweise das zur Ausführung bringt, was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist.

Zu dieser Vollendung aber gehörten alle die besonderen Momente, deren Entwickelung wir zum Inhalt des vorigen Abschnittes nahmen. Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbstständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend Etwas, sondern das sich selbst Bedeutende, und damit auch sich selber Deutende. Dieß ist das Geistige, welches überhaupt sich selbst zum Gegenstande seiner macht. An dieser Gegenständlichkeit seiner selbst hat es dann die Form der Aeußerlichkeit, welche, als mit ihrem Inneren iden-

tiſch, dadurch auch ihrer Seits unmittelbar die Bedeutung ihrer ſelbſt iſt, und indem ſie ſich weiß, ſich weiſt. Wir gingen zwar auch beim Symboliſchen von der Einheit der Bedeutung und deren durch die Kunſt hervorgebrachten ſinnlichen Erſcheinungsweiſe aus, aber dieſe Einheit war nur unmittelbar und dadurch unangemeſſen. Denn der eigentliche Inhalt blieb entweder das Natürliche ſelber, ſeiner Subſtanz und abſtrakten Allgemeinheit nach, weshalb die vereinzelte Natur-Exiſtenz, obſchon ſie als das wirkliche Daſeyn jener Allgemeinheit angeſehen wurde, dieſelbe entſprechend darzuſtellen nicht im Stande war, oder das nur Innere und vom Geiſt allein Ergreifbare, wenn es zum Inhalt gemacht wurde, erhielt an dem ihm ſelber Fremdartigen, dem unmittelbar Einzelnen und Sinnlichen, ſeine damit ebenſo unangemeſſene Erſcheinung. Ueberhaupt ſtanden Bedeutung und Geſtalt nur im Verhältniß bloßer Verwandtſchaft und Andeutung, und wie ſehr ſie nach einigen Rückſichten hin auch in Zuſammenhang gebracht werden konnten, fielen ſie doch nach anderen ebenſo ſehr auseinander. Dieſe nächſte Einheit zerriß daher, das abſtrakt einfache Innere und Ideelle ſtellte ſich für die indiſche Weltanſchauung auf die eine, die vielfache Wirklichkeit der Natur und des endlichen menſchlichen Daſeyns auf die andere Seite, und die Phantaſie in der Unruhe ihres Dranges führte nun von der einen zur anderen hin und her, ohne das Ideelle für ſich zur reinen abſoluten Selbſtſtändigkeit bringen, noch es mit dem vorhandenen und umgeſtalteten Stoffe der Erſcheinung wahrhaft erfüllen und in demſelben in beruhigter Vereinigung darſtellen zu können. Das Wüſte und Groteske in der Vermiſchung einander widerſtrebender Elemente verſchwand zwar gleichfalls wieder, doch nur um einer ebenſo unbefriedigenden Räthſelhaftigkeit Raum zu geben, welche ſtatt der Löſung nur die Aufgabe der Löſung hinzuſtellen befähigt war. Denn auch hier noch fehlte die Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Inhalts, die nur dadurch hervortritt, daß das Innere als in ſich ſelbſt

total und deshalb als über die zunächſt ihm andere und fremde Aeußerlichkeit übergreifend zum Bewußtſeyn kommt. Dieſe Selbſtſtändigkeit an und für ſich als die freie abſolute Bedeutung iſt das Selbſtbewußtſeyn, das zu ſeinem Inhalt das Abſolute, zu ſeiner Form die geiſtige Subjektivität hat. Gegen dieſe ſich ſelbſtbeſtimmende, denkende, wollende Macht iſt alles Andere nur relativ und momentan ſelbſtſtändig. Die ſinnlichen Erſcheinungen der Natur, Sonne, Himmel, Geſtirne, Pflanzen, Thiere, Geſtein, Ströme, Meere, haben nur eine abſtrakte Beziehung auf ſich ſelbſt, und ſind in den ſteten Prozeß mit anderen Exiſtenzen hineingezogen, ſo daß ſie nur der endlichen Vorſtellung als ſelbſtſtändig gelten können. In ihnen tritt die wahre Bedeutung des Abſoluten noch nicht heraus. Die Natur iſt freilich heraus, aber nur im Außerſichſeyn; ihr Inneres iſt nicht als Inneres für ſich ſelbſt, ſondern ergoſſen in die bunte Mannigfaltigkeit der Erſcheinung und dadurch unſelbſtſtändig. Erſt im Geiſt, als der konkreten, freien unendlichen Beziehung auf ſich ſelbſt, iſt die wahre abſolute Bedeutung wahrhaft heraus und ſelbſtſtändig in ihrem Daſeyn. —

Auf dem Wege zu dieſer ihrer Befreiung vom unmittelbar Sinnlichen und zu ihrer Verſelbſtſtändigung in ſich begegnen wir der Erhabenheit und Heiligung der Phantaſie. Das abſolut Bedeutende nämlich iſt zunächſt das denkende, abſolute, ſinnlichkeitsloſe Eine, das ſich auf ſich als das Abſolute bezieht, und in dieſer Beziehung das von ihm erſchaffene Andere, die Natur und Endlichkeit überhaupt, als das Negative, in ſich ſelbſt Haltloſe ſetzt. Es iſt das Allgemeine an und für ſich, vorgeſtellt als die objektive Macht über das geſammte Daſeyn, ſey es nun, daß dieſes Eine in ſeiner ausdrücklich negativen Richtung gegen das Erſchaffene, oder in ſeiner poſitiven pantheiſtiſchen Immanenz in demſelben zum Bewußtſeyn und zur Darſtellung gebracht werde. Der zwiefache Mangel dieſer Anſchauung beſteht nun aber für die Kunſt erſtens darin, daß dieſes Eine und All-

gemeine, das die Grundbedeutung ausmacht, noch nicht an sich selbst zur näheren Bestimmung und Unterscheidung, und damit ebenso wenig zur eigentlichen Individualität und Persönlichkeit gekommen ist, in welcher es als Geist aufgefaßt und in einer Gestalt vor die Anschauung gestellt werden könnte, die dem geistigen Gehalt seinem eigenen Begriffe nach zugehörig und ihm angemessen wäre. Die konkrete Idee des Geistes dagegen erfordert, daß er sich in sich selbst bestimmt und unterscheidet, und indem er sich gegenständlich macht, in dieser Verdopplung eine äußere Erscheinung gewinnt, welche, obschon leiblich und gegenwärtig, doch schlechthin von ihm durchdrungen bleibt, und deshalb für sich genommen nichts ausdrückt, sondern als ihr Inneres nur den Geist hervortreten läßt, dessen Aeußerung und Realität sie ist. Nach Seiten der gegenständlichen Welt hin ist mit jener Abstraktion des in sich unterschiedslosen Absoluten zweitens der Mangel verbunden, daß nun auch die wirkliche Erscheinung, als das in sich Substanzlose, unfähig wird, auf wahrhafte Weise das Absolute in konkreter Gestalt herauszustellen.

Als Gegentheil jener Lobgesänge, Preisreden, Triumphe der abstrakten allgemeinen Herrlichkeit Gottes, haben wir bei diesem Uebergange in eine höhere Kunstform an das Moment der Negativität, der Veränderung, des Schmerzes, des Durchgangs durch Leben und Tod zu erinnern, das wir gleichfalls im Orient fanden. Hier war es die Unterscheidung an sich selbst, welche hervortrat, ohne sich zur Einheit und Selbstständigkeit der Subjektivität zusammenzufassen. Beide Seiten aber, die in sich selbstständige Einheit, und die Unterscheidung und bestimmte Erfüllung in sich, geben erst in ihrer konkreten vermittelten Totalität eine wahrhaft freie Selbstständigkeit ab.

In dieser Rücksicht können wir beiläufig neben der Erhabenheit noch einer anderen Anschauung erwähnen, welche sich gleichfalls im Orient zu entwickeln begonnen hat. Es ist, der Substantialität des einen Gottes gegenüber, das Erfassen der in-

neren Freiheit, Selbſtſtändigkeit, Unabhängigkeit der einzelnen Perſon in ſich, ſo weit der Orient die Ausbildung dieſer Richtung erlaubt. Als Hauptanſchauung haben wir ſie bei den Arabern zu ſuchen, welche in ihren Wüſten, auf dem unendlichen Meer ihrer Flächen, den reinen Himmel über ſich, in ſolcher Natur an ihren eigenen Muth und die Tapferkeit ihrer Fauſt, ſo wie an die Mittel ihrer Selbſterhaltung, an Kameel, Pferd, Lanze, Schwerdt gewieſen ſind. Hier thut ſich im Unterſchiede der indiſchen Weichheit und Selbſtloſigkeit, ſo wie des ſpäteren muhamedaniſchen Pantheismus der Poeſie, die ſprödere Selbſtſtändigkeit des perſönlichen Charakters auf, und läßt nun auch den Gegenſtänden ihre umgränzte und feſtbeſtimmte unmittelbare Wirklichkeit. Mit dieſer beginnenden Selbſtſtändigkeit der Individualität iſt dann zugleich treue Freundſchaft, Gaſtfreundſchaft, erhabener Edelmuth, doch ebenſo auch eine unendliche Luſt der Rache und das unauslöſchliche Gedächtniß eines Haſſes verbunden, der ſich mit ſchonungsloſer Leidenſchaft und völlig gefühlloſer Grauſamkeit Raum und Befriedigung verſchafft. Was aber auf dieſem Boden vor ſich geht, erſcheint als menſchlich im menſchlichen Kreiſe gehalten; es ſind Thaten der Rache, Verhältniſſe der Liebe, Züge aufopfrungsvollen Edelmuths, aus denen das Phantaſtiſche und Wunderbare verſchwunden iſt, ſo daß alles feſt und beſtimmt nach dem nothwendigen Zuſammenhange der Dinge vorübergeführt wird. — Eine ähnliche Auffaſſung der wirklichen Gegenſtände, welche auf ihr feſtes Maaß zurückgeführt ſind, und in ihrer freien, nicht bloß nützlichen Kräftigkeit zur Anſchauung kommen, fanden wir früher bereits bei den Hebräern; auch die feſtere Selbſtſtändigkeit des Charakters, die Wildheit der Rache und des Haſſes liegt in der urſprünglich jüdiſchen Nationalität; jedoch zeigt ſich ſogleich der Unterſchied, daß hier auch die kräftigſten Gebilde der Natur weniger ihrer ſelbſt, als der Macht Gottes wegen, in Beziehung auf welche ſie ihre Selbſtſtändigkeit ſogleich wieder verlieren, geſchildert ſind, und

auch Haß und Verfolgung ſich nicht als perſönlich nur gegen Perſonen, ſondern in dem Dienſte Gottes als Nationalrachſucht gegen ganze Völker kehrt. Wie z. B. die ſpäteren Pſalmen und vornehmlich die Propheten häufig nur das Unglück und den Untergang anderer Völker zu wünſchen und zu erflehen wiſſen, und ihre Hauptſtärke nicht ſelten im Fluchen und Verfluchen finden.

Auf dieſen ſo eben erwähnten Standpunkten ſind die Elemente der wahren Schönheit und Kunſt allerdings vorhanden, aber zunächſt auseinandergeworfen, zerſtreut, und ſtatt in wahrhafte Identität, nur in falſche Beziehung geſetzt. Deshalb kann es denn die nur ideelle und abſtrakte Einheit des Göttlichen zu keiner in der Form wirklicher Individualität ſchlechthin gemäßen Kunſterſcheinung bringen, während die Natur und die menſchliche Individualität ſich ihrem Inneren und Aeußeren nach vom Abſoluten entweder gar nicht erfüllt, oder doch nicht poſitiv davon durchdrungen zeigt. Dieſe Aeußerlichkeit der Bedeutung, welche zum weſentlichen Inhalt gemacht wird, und der beſtimmten Erſcheinung, an der ſie zur Darſtellung kommen ſoll, that ſich endlich drittens in der vergleichenden Kunſtthätigkeit hervor. In ihr ſind beide Seiten vollkommen ſelbſtſtändig geworden, und die zuſammenhaltende Einheit iſt nur die unſichtbare vergleichende Subjektivität. Dadurch kehrte ſich aber gerade das Mangelhafte ſolcher Aeußerlichkeit in ſtets verſtärktem Maaße heraus, und erwies ſich als das für die ächte Kunſtdarſtellung Negative und ſomit Aufzuhebende. Wird dieſe Aufhebung wirklich vollbracht, ſo kann nun die Bedeutung nicht mehr das in ſich abſtrakt Ideelle ſeyn, ſondern das in ſich und durch ſich ſelbſt beſtimmte Innere, welches in dieſer ſeiner konkreten Totalität ebenſo ſehr an ſich ſelbſt die andere Seite, die Form nämlich in ſich abgeſchloſſener und beſtimmter Erſcheinung hat, und deshalb in dem äußeren Daſeyn, als dem Seinigen, nur ſich ſelber ausdrückt und bedeutet.

1. Dieſe in ſich freie Totalität, welche in dem ihr Anderen,

zu dem ſie ſich fortbeſtimmt, ſich ſelber gleich bleibt, das Innere, das in ſeiner Objektivität ſich auf ſich ſelbſt bezieht, iſt das an und für ſich Wahre, Freie und Selbſtſtändige, das in ſeinem Daſeyn nichts Anderes darſtellt als ſich ſelbſt. Im Reiche der Kunſt nun iſt dieſer Gehalt nicht in ſeiner unendlichen Form, nicht das Denken ſeiner ſelbſt, als das Weſentliche, Abſolute, das ſich in Form der ideellen Allgemeinheit objektiv wird und für ſich ſelbſt macht, ſondern noch in unmittelbarer natürlicher und ſinnlicher Exiſtenz. Inſofern aber die Bedeutung ſelbſtſtändig iſt, muß ſie in der Kunſt ihre Geſtalt aus ſich ſelber nehmen und das Princip ihrer Aeußerlichkeit an ſich ſelber haben. Sie muß deshalb zum Natürlichen zwar zurückkehren, doch als Herrſchaft über das Aeußere, welches, inſofern es eine Seite der Totalität des Inneren ſelber iſt, als bloß natürliche Objektivität nicht mehr exiſtirt, ſondern ohne eigene Selbſtſtändigkeit nur den Ausdruck des Geiſtes zeigt. In dieſer Durchdringung erhält dadurch ihrer Seits auch die durch den Geiſt umgebildete Naturgeſtalt und Aeußerlichkeit überhaupt unmittelbar ihre Bedeutung an ſich ſelber, und deutet nicht mehr auf dieſelbe als auf etwas von der leiblichen Erſcheinung Getrenntes und Verſchiedenes hin. Dieß iſt die dem Geiſt angemeſſene Identifikation des Geiſtigen und Natürlichen, welche nicht nur bei der Neutraliſation der beiden entgegengeſetzten Seiten ſtehen bleibt, ſondern das Geiſtige zu der höheren Totalität heraufhebt, in ſeinem Anderen ſich ſelber zu erhalten, das Natürliche ideell zu ſetzen, und ſich im Natürlichen und am Natürlichen auszudrücken. In dieſer Art der Einheit iſt der Begriff der klaſſiſchen Kunſtform begründet.

a) Dieſe Identität von Bedeutung und Körperlichkeit iſt hier nun näher ſo zu faſſen, daß keine Trennung der Seiten innerhalb ihrer vollbrachten Einigung ſtatt hat, und ſich das Innere deshalb nicht als nur innere Geiſtigkeit aus dem Leiblichen und der konkreten Wirklichkeit in ſich zurücknimmt,

wodurch ſich ein Unterſchied Beider gegeneinander hervorkehren könnte. Indem nun das Objektive und Aeußere, in welchem der Geiſt zur Anſchauung kommt, ſeinem Begriff nach durchweg zugleich *beſtimmt* und *beſondert* iſt, ſo kann der freie Geiſt, den die Kunſt zu ſeiner *gemäßen* Realität herausarbeitet, nur die ebenſo ſehr *beſtimmte* als in ſich *ſelbſtſtändige* geiſtige Individualität in ihrer natürlichen Geſtalt ſeyn. Deshalb macht das *Menſchliche* den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunſt aus; aber als Inhalt der Kunſt, wie im Begriff des Ideals bereits entwickelt worden iſt, unter der weſentlichen Beſtimmung konkreter Individualität und der ihr adäquaten äußeren Erſcheinung, welche in ihrer Objektivität von den Gebrechen der Endlichkeit gereinigt iſt.

b) In dieſer Rückſicht ergiebt ſich ſogleich, daß die klaſſiſche Darſtellungsweiſe ihrem *Weſen* nach nicht mehr *ſymboliſcher* Art, im genaueren Sinne des Worts, ſeyn kann, wenn auch hin und wieder noch einige ſymboliſche Ingredienzien beiherſpielen. Die griechiſche Mythologie z. B., welche, inſoweit die Kunſt ſich derſelben bemächtigt, dem klaſſiſchen Ideal angehört, iſt, in ihrem Mittelpunkte aufgefaßt, nicht von ſymboliſcher Schönheit, ſondern geſtaltet im ächten Charakter des Kunſt-Ideals, obſchon einige Reſte des Symboliſchen, wie wir noch ſehen werden, daran haften bleiben. — Fragen wir nun aber nach der beſtimmten Geſtalt, welche in dieſe Einheit mit dem Geiſt eingehen kann, ohne eine bloße Andeutung ihres Inhalts zu werden, ſo ergiebt ſich aus der Beſtimmung, daß im Klaſſiſchen Inhalt und Form adäquat ſeyn ſollen, auch für die Seite der *Geſtalt* die Forderung der Totalität und Selbſtſtändigkeit in ſich. Denn zur freien Selbſtſtändigkeit des Ganzen, in welcher die Grundbeſtimmung des Klaſſiſchen liegt, gehört, daß jede der Seiten, ſowohl der geiſtige Gehalt, als deſſen äußere Erſcheinung, in ſich die Totalität ſey, welche den Begriff des Ganzen ausmacht. Nur in dieſer Weiſe nämlich iſt jede Seite *an ſich*

mit der anderen identiſch, und deshalb ihr Unterſchied zum bloßen Formunterſchied Eines und Deſſelben herabgeſetzt, wodurch nun auch das Ganze als frei erſcheint, indem ſeine Seiten ſich als adäquat erweiſen, da es in jeder derſelben ſich darſtellt und in beiden Eines iſt. Der Mangel dieſer freien Verdoppelung ſeiner innerhalb derſelben Einheit führte im Symboliſchen gerade die Unfreiheit des Inhalts und damit auch der Form nach ſich. Der Geiſt war nicht ſich ſelber klar, und deshalb zeigte ſeine äußere Realität ſich nicht als ſeine eigene, durch ihn und in ihm an und für ſich geſetzte. Umgekehrt ſollte die Geſtalt wohl bedeutſam ſeyn, aber die Bedeutung lag nur zum Theil, nur nach irgend einer Seite in ihr. Als ihrem Inneren daher ebenſo ſehr noch äußerlich, gab die äußere Exiſtenz zunächſt, ſtatt der darzuſtellenden Bedeutung, nur *ſich ſelbſt*, und ſollte ſie zeigen, daß ſie auf etwas Weiteres hinzudeuten habe, mußte ihr Gewalt angethan werden. In dieſer Verzerrung blieb ſie nun weder ſie ſelber, noch ward ſie das Andere, die Bedeutung, ſondern that nichts als eine räthſelhafte Verknüpfung und Vermiſchung von Fremdartigem kund, oder fiel als bloß dienender Schmuck und äußerer Zierrath der bloßen Verherrlichung der einen abſoluten Bedeutung aller Dinge anheim, bis ſie ſich endlich der bloß ſubjektiven Willkür des Vergleichs mit einer ihr entfernt liegenden und gleichgültigen Bedeutung preisgeben mußte. Soll dieß unfreie Verhältniß ſich löſen, ſo muß die Geſtalt an ſich ſelber ſchon ihre Bedeutung und näher zwar die Bedeutung des Geiſtes haben.* Dieſe Geſtalt iſt weſentlich die *menſchliche*, weil die Aeußerlichkeit des Menſchen allein befähigt iſt, das Geiſtige in ſinnlicher Weiſe zu offenbaren. Der menſchliche Ausdruck in Geſicht, Auge, Stellung, Geberde iſt zwar materiell, und darin nicht das, was der Geiſt iſt, aber innerhalb dieſer Körperlichkeit ſelbſt iſt das menſchliche Aeußere nicht nur lebendig und natürlich wie das Thier, ſondern die Leiblichkeit, welche in ſich den Geiſt wiederſpiegelt. Durch das Auge ſieht man

dem Menſchen in die Seele, wie durch ſeine ganze Bildung überhaupt ſein geiſtiger Charakter ausgedrückt wird. Wenn deshalb die Leiblichkeit dem Geiſt als ſein Daſeyn zugehört, ſo iſt auch der Geiſt das dem Leibe angehörige Innere und keine der äußeren Geſtalt fremdartige Innerlichkeit, ſo daß die Materialität nicht noch eine andere Bedeutung in ſich hat oder darauf hindeutet. Zwar trägt die menſchliche Geſtalt viel von dem allgemeinen animaliſchen Typus an ſich, aber der ganze Unterſchied des menſchlichen Körpers vom thieriſchen beſteht nur darin, daß der menſchliche ſich ſeiner ganzen Bildung nach als der Wohnſitz, und zwar als das einzig mögliche Naturdaſeyn des Geiſtes erweiſt. Deshalb iſt auch der Geiſt nur im Leibe für Andere unmittelbar vorhanden. — Die Nothwendigkeit dieſes Zuſammenhangs und das ſpezielle Entſprechen von Seele und Leib anzugeben, iſt hier jedoch nicht der Ort; wir müſſen dieſe Nothwendigkeit hier vorausſetzen. Nun giebt es allerdings Todtes, Häßliches, d. h. von anderen Einflüſſen und Abhängigkeiten Beſtimmtes an der menſchlichen Geſtalt; iſt dieß der Fall, ſo iſt es eben die Sache der Kunſt, den Unterſchied des bloß Natürlichen und des Geiſtigen auszulöſchen, und die äußere Leiblichkeit zur ſchönen, durch und durch gebildeten, beſeelten und geiſtig-lebendigen Geſtalt zu machen.

Bei dieſer Darſtellungsweiſe iſt dann in Betreff auf das Aeußere nichts Symboliſches mehr vorhanden, und alles bloße Suchen, Drängen, Verzerren und Verkehren abgeſchnitten. Denn der Geiſt iſt, wenn er ſich als Geiſt gefaßt hat, das für ſich Fertige und Klare, und ebenſo iſt auch ſein Zuſammenhang mit der ihm adäquaten Geſtalt von der einen Seite her etwas an und für ſich Fertiges und Gegebenes, das nicht erſt durch eine von der Phantaſie im Gegenſatz gegen das Vorhande hervorgebrachte Verknüpfung braucht zu Stande zu kommen. Ebenſo wenig iſt die klaſſiſche Kunſtform eine bloß leiblich hingeſtellte oberflächliche Perſonifikation, indem der geſammte Geiſt, ſoweit er den Inhalt des Kunſtwerks ausmachen ſoll, in die Leiblichkeit

heraustritt und mit ihr ſich vollendet zu identificiren vermag. Aus dieſem Geſichtspunkte kann auch die Vorſtellung betrachtet werden, daß die Kunſt die menſchliche Geſtalt nachgeahmt habe. Der gewöhnlichen Anſicht nach erſcheint jedoch dieß Aufnehmen und Nachbilden als eine Zufälligkeit, wogegen zu behaupten iſt, daß die zu ihrer Reiſe gediehene Kunſt der Nothwendigkeit nach habe in der Form der äußeren menſchlichen Erſcheinung darſtellen müſſen, weil der Geiſt nur in ihr das ihm gemäße Daſeyn im Sinnlichen und Natürlichen erhält.

Wie mit dem menſchlichen Körper und deſſen Ausdruck verhält es ſich nun auch mit den menſchlichen Empfindungen, Trieben, Thaten, Begebenheiten und Handlungen; auch ihre Aeußerlichkeit iſt im Klaſſiſchen nicht nur als natur-lebendig, ſondern als geiſtig charakteriſirt, und die Seite des Inneren mit dem Aeußern in adäquate Identität gebracht.

c) Indem nun die klaſſiſche Kunſt die freie Geiſtigkeit als beſtimmte Individualität faßt, und dieſelbe in ihrer leiblichen Erſcheinung unmittelbar anſchaut, ſo iſt ihr häufig der Vorwurf des Anthropomorphismus gemacht worden. Bei den Griechen z. B. hat ſchon Xenophanes gegen die Vorſtellungsweiſe der Götter geſprochen, indem er ſagte, wären die Löwen die Bildner geweſen, ſo würden ſie ihren Göttern Löwengeſtalt gegeben haben. Von ähnlicher Art iſt das witzige franzöſiſche Wort: Gott habe den Menſchen nach ſeinem Bilde geſchaffen, aber der Menſch habe es ihm heimgegeben, und Gott nach des Menſchen Bilde geſchaffen. In Beziehung auf die folgende Kunſtform, die romantiſche, iſt in dieſer Rückſicht zu bemerken, daß der Gehalt der klaſſiſchen Kunſtſchönheit allerdings noch mangelhaft iſt, wie die Religion der Kunſt ſelbſt; aber der Mangel liegt ſo wenig im Anthropomorphiſtiſchen als ſolchen, daß im Gegentheil zu behaupten ſteht, die klaſſiſche Kunſt ſey zwar für die Kunſt anthropomorphiſtiſch genug, für die höhere Religion aber zu wenig. Das Chriſtenthum hat den Anthropomorphismus viel

weiter getrieben; denn der chriſtlichen Lehre nach iſt Gott nicht ein nur menſchlich geſtaltetes Individuum, ſondern ein wirkliches einzelnes Individuum, ganz Gott und ganz ein wirklicher Menſch, hineingetreten in alle Bedingungen des Daſeyns, und kein bloßes menſchlich gebildetes Ideal der Schönheit und Kunſt. Hat man vom Abſoluten nur die Vorſtellung eines abſtrakten, in ſich unterſchiedsloſen Weſens, dann freilich fällt jede Art der Geſtaltung fort, aber damit Gott als Geiſt ſey, dazu gehört ſein Erſcheinen als Menſch, als einzelnes Subjekt, nicht als ideales Menſchſeyn, ſondern als wirkliches Fortgehen bis zur zeitlichen gänzlichen Aeußerlichkeit der auch unmittelbaren und natürlichen Exiſtenz. In der chriſtlichen Anſchauung nämlich liegt die unendliche Bewegung, ſich bis zum Extrem des Gegenſatzes hinzutreiben und erſt als Aufhebung dieſer Trennung in ſich zur abſoluten Einheit zurückzukehren. In dieß Moment der Trennung fällt das Menſchwerden Gottes, indem er als wirkliche einzelne Subjektivität in den Unterſchied gegen die Einheit und Subſtanz als ſolche tritt, in dieſer gemeinen Zeitlichkeit und Räumlichkeit die Empfindung, das Bewußtſeyn, den Schmerz der Entzweiung durchmacht, um durch dieſen ebenſo ſehr wieder aufgelöſten Gegenſatz zur unendlichen Verſöhnung zu kommen. Dieſer Durchgangspunkt liegt der chriſtlichen Vorſtellung nach in der Natur Gottes ſelber. In der That iſt Gott hierdurch als abſolute freie Geiſtigkeit zu faſſen, in welcher das Moment des Natürlichen und der unmittelbaren Einzelnheit zwar vorhanden ſeyn, aber gleichmäßig aufgehoben werden muß. In der klaſſiſchen Kunſt dagegen iſt die Sinnlichkeit nicht getödtet und geſtorben, aber dafür auch nicht zur abſoluten Geiſtigkeit auferſtanden. Die klaſſiſche Kunſt und ihre ſchöne Religion befriedigt daher auch nicht die Tiefen des Geiſtes; wie konkret ſie auch in ſich ſelber iſt, bleibt ſie doch für ihn noch abſtrakt, weil ſie, ſtatt der Bewegung und aus der Entgegenſetzung erworbenen Verſöhnung jener unendlichen Subjektivität, nur die ungetrübte Harmonie

der beſtimmten freien Individualität in ihrem adäquaten Daſeyn, dieſe Ruhe in ihrer Realität, dieſes Glück, dieſe Befriedigung und Größe in ſich ſelbſt, dieſe ewige Heiterkeit und Seligkeit zu ihrem Elemente hat, die ſelbſt im Unglück und Schmerz das ſichere Beruhen auf ſich nicht verliert. Die klaſſiſche Kunſt hat in den Gegenſatz, der im Abſoluten begründet iſt, nicht bis zur Tiefe hineingearbeitet und ihn ausgeſöhnt. Dadurch kennt ſie nun aber auch nicht die Seite, welche mit dieſem Gegenſatze in Beziehung ſteht, die Verhärtung des Subjekts in ſich als abſtrakte Perſönlichkeit gegen das Sittliche und Abſolute, die Sünde und das Böſe, ſo wie das Verhauſen der ſubjektiven Innerlichkeit in ſich, die Zerriſſenheit, Haltloſigkeit, überhaupt den ganzen Kreis der Entzweiungen, welche innerhalb ihrer das Unſchöne, Häßliche, Widrige nach der ſinnlichen und geiſtigen Seite hin hereinbringen. Die klaſſiſche Kunſt überſchreitet den reinen Boden des ächten Ideals nicht.

2. Was die hiſtoriſche Verwirklichung des Klaſſiſchen angeht, ſo iſt kaum zu bemerken nöthig, daß wir ſie bei den Griechen aufzuſuchen haben. Die klaſſiſche Schönheit mit ihrem unendlichen Umfange des Gehalts, Stoffes und der Form iſt das dem griechiſchen Volke zugetheilte Geſchenk geweſen, und wir müſſen dieß Volk dafür ehren, daß es die Kunſt in ihrer höchſten Lebendigkeit hervorgebracht hat. Die Griechen, ihrer unmittelbaren Wirklichkeit nach, lebten in der glücklichen Mitte der ſelbſtbewußten ſubjektiven Freiheit und der ſittlichen Subſtanz. Sie beharrten weder in der unfreien morgenländiſchen Einheit, die einen religiöſen und politiſchen Despotismus zur Folge hat, indem das Subjekt ſelbſtlos in der einen allgemeinen Subſtanz oder in irgend einer beſonderen Seite derſelben untergeht, weil es in ſich als Perſon kein Recht und dadurch keinen Halt hat, noch gingen ſie zu jener ſubjektiven Vertiefung fort, in welcher das einzelne Subjekt ſich abtrennt von dem Ganzen und Allgemeinen, um ſeiner eigenen Innerlichkeit

nach für ſich zu ſeyn, und nur durch eine höhere Rückkehr in die innere Totalität einer rein geiſtigen Welt zur Wiedervereinigung mit dem Subſtantiellen und Weſentlichen gelangt, ſondern im griechiſchen ſittlichen Leben war das Individuum zwar ſelbſtſtändig und frei in ſich, ohne ſich jedoch von den vorhandenen allgemeinen Intereſſen des wirklichen Staates und der affirmativen Immanenz der geiſtigen Freiheit in der zeitlichen Gegenwart loszulöſen. Das Allgemeine der Sittlichkeit und die abſtrakte Freiheit der Perſon im Inneren und Aeußeren bleibt dem Princip des griechiſchen Lebens gemäß in ungetrübter Harmonie, und zu der Zeit, in welcher ſich auch im wirklichen Daſeyn dieß Princip in noch unverſehrter Reinigkeit geltend machte, trat die Selbſtſtändigkeit des Politiſchen gegen eine davon unterſchiedene ſubjektive Moralität nicht hervor; die Subſtanz des Staatslebens war ebenſo in die Individuen verſenkt, als dieſe ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen ſuchten. — Die ſchöne Empfindung, der Sinn und Geiſt dieſer glücklichen Harmonie durchzieht alle Produktionen, in welchen die griechiſche Freiheit ſich bewußt geworden iſt, und ihr Weſen ſich vorgeſtellt hat. Daher iſt ihre Weltanſchauung eben die Mitte, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und ihr heiteres Reich aufſchlägt; die Mitte freier Lebendigkeit, die nicht nur unmittelbar und natürlich da iſt, ſondern aus der geiſtigen Anſchauung erzeugt, durch die Kunſt verklärt wird, — die Mitte einer Bildung der Reflexion und zugleich einer Reflexionsloſigkeit, welche das Individuum weder iſolirt, noch aber auch deſſen Negativität, Schmerz, Unglück zur poſitiven Einheit und Verſöhnung zurückzubringen vermag, — eine Mitte, die jedoch, wie das Leben überhaupt, zugleich nur ein Durchgangspunkt iſt, wenn ſie auch auf dieſem Durchgangspunkte den Gipfel der Schönheit erſteigt, und in der Form ihrer plaſtiſchen Individualität ſo geiſtig konkret und reich iſt, daß alle Töne in ſie hineinſpielen, und auch das für ihren Standpunkt Vergan-

gene, wenn auch nicht mehr als Abſolutes und Unbedingtes, doch noch als eine Nebenſeite und als Hintergrund vorkommt. — In dieſem Sinne hat ſich das griechiſche Volk auch in den Göttern ſeinen Geiſt zum ſinnlichen, anſchauenden, vorſtellenden Bewußtſeyn gebracht, und ihnen durch die Kunſt ein Daſeyn gegeben, welches dem wahren Inhalte vollkommen gemäß iſt. Dieſes Entſprechens wegen, das ſowohl im Begriff der griechiſchen Kunſt als der griechiſchen Mythologie liegt, iſt in Griechenland die Kunſt der höchſte Ausdruck für das Abſolute geweſen, und die griechiſche Religion iſt die Religion der Kunſt ſelber, während die ſpätere romantiſche Kunſt, obwohl ſie Kunſt iſt, dennoch ſchon auf eine höhere Form des Bewußtſeyns, als die Kunſt zu geben im Stande iſt, hindeutet.

3. Wenn wir nun bisher auf der einen Seite als den Gehalt des Klaſſiſchen die in ſich freie Individualität feſtſetzten, und auf der anderen Seite auch für die Geſtalt die gleiche Freiheit forderten, ſo liegt hierin ſchon, daß die gänzliche Verſchmelzung Beider, wie ſehr ſie ſich auch als Unmittelbarkeit darſtellen mag, dennoch keine erſte und ſomit natürliche Einheit ſeyn kann, ſondern ſich als eine gemachte, vom ſubjektiven Geiſt zu Stande gebrachte Verknüpfung erweiſen muß. Die klaſſiſche Kunſt, in ſofern ihr Inhalt und ihre Form das Freie iſt, entſpringt nur aus der Freiheit des ſich ſelbſt klaren Geiſtes. Dadurch erhält nun auch drittens der Künſtler eine von der früheren verſchiedene Stellung. Seine Produktion nämlich zeigt ſich als das freie Thun des beſonnenen Menſchen, der ebenſo ſehr weiß, was er will, als er kann, was er will, und der ſich alſo weder in Anſehung der Bedeutung und des ſubſtantiellen Gehalts, den er zur Anſchauung herauszugeſtalten gedenkt, unklar iſt, noch ſich durch irgend ein techniſches Unvermögen in der Ausführung gehindert findet.

Werfen wir einen näheren Blick auf dieſe veränderte Stellung des Künſtlers, ſo bekundet ſich ſeine Freiheit

a) in Betreff auf den Inhalt dadurch, daß er denſelben

nicht mit der unruhigen ſymboliſchen Gährung zu ſuchen nöthig hat. Die ſymboliſche Kunſt bleibt in der Arbeit befangen, ſich ihren Gehalt erſt zu produciren und klar zu machen, und dieſer Gehalt iſt ſelber nur der Erſte, d. h. auf der einen Seite das Weſen in unmittelbarer Form der Natürlichkeit, auf der anderen die innere Abſtraktion des Allgemeinen, Einen, der Veränderung, des Wechſels, Werdens, Entſtehens und Wiedervergehens. Auf das erſtemal aber findet man nicht das Rechte. Deshalb bleiben die Darſtellungen der ſymboliſchen Kunſt, welche Expoſitionen des Inhalts ſeyn ſollten, ſelber noch Räthſel und Aufgaben, und zeugen nur von dem Ringen nach Klarheit und von dem Streben des Geiſtes, der fort und fort, ohne Raſt und Ruhe zu finden, erfindet. Dieſem trüben Suchen gegenüber muß für den klaſſiſchen Künſtler der Inhalt ſchon *fertig* vorhanden, gegeben ſeyn, ſo daß er ſich ſchon als gewiß, als Glaube, Volksglaube, oder als geſchehenes, von Sage und Ueberlieferung fortgepflanztes Begebniß dem weſentlichen Gehalt nach für die Phantaſie beſtimmt iſt. Zu dieſem objektiv feſtgeſtellten Stoffe hat nun der Künſtler das freiere Verhältniß, daß er nicht ſelber in den Proceß des Zeugens und Gebärens eingeht, und im Drange nach den ächten Bedeutungen für die Kunſt ſtehen bleibt, ſondern daß für ihn ein an- und fürſichſeyender Inhalt daliegt, den er aufnimmt und frei aus ſich reproducirt. Die griechiſchen Künſtler erhielten ihren Stoff aus der Volks-Religion, in welcher ſich bereits, was vom Orient her den Griechen herübergekommen war, umzugeſtalten begonnen hatte; Phidias nahm ſeinen Zeus aus Homer, und auch die Tragiker erfanden ſich nicht den Grundinhalt, den ſie darſtellten. Ebenſo haben auch die chriſtlichen Künſtler, Dante, Raphael nur das geſtaltet, was ſchon in den Glaubenslehren und religiöſen Vorſtellungen vorhanden war. Dieß iſt zwar bei der Kunſt der Erhabenheit nach der einen Seite hin in ähnlicher Weiſe der Fall, doch mit dem Unterſchiede, daß hier das Verhältniß zum Inhalt, als der *einen*

Subſtanz, die Subjektivität nicht zu ihrem Rechte kommen läßt, und ihr keine ſelbſtſtändige Beſchloſſenheit vergönnt. Die vergleichende Kunſtform umgekehrt geht zwar aus der Wahl der Bedeutungen wie der gebrauchten Bilder hervor, dieſe Wahl jedoch bleibt der nur *ſubjektiven* Willkür überlaſſen, und entbehrt ihrer Seits wiederum der ſubſtantiellen Individualität, welche den Begriff der klaſſiſchen Kunſt ausmacht und daher auch in dem hervorbringenden Subjekt liegen muß.

b) Je mehr aber für den Künſtler ein an- und fürſichſeyender freier Inhalt in Volksglaube, Sage und ſonſtiger Wirklichkeit als vorhanden vorliegt, um deſto mehr koncentrirt er ſich auf die Thätigkeit, die ſolchem Inhalt kongruente äußere *Kunſterſcheinung* zu geſtalten. Während ſich nun in dieſer Beziehung die ſymboliſche Kunſt in tauſend Formen umherwirft, ohne die ſchlechthin gemäße treffen zu können, und mit ausſchweifender Einbildungskraft ohne Maaß und Beſtimmung umhergreift, um der geſuchten Bedeutung die immer fremdbleibenden Geſtalten anzupaſſen, iſt der klaſſiſche Künſtler auch hierin in ſich beſchloſſen und begränzt. Mit dem Inhalt nämlich iſt hier auch die freie Geſtalt durch den Inhalt ſelbſt beſtimmt, und demſelben an und für ſich angehörig, ſo daß der Künſtler nur zu exekutiren ſcheint, was ſchon für ſich dem Begriff nach fertig iſt. Wenn der ſymboliſche Künſtler daher der Bedeutung die Geſtalt oder dieſe jener einzubilden ſtrebt, ſo *bildet* der klaſſiſche die Bedeutung zur Geſtalt um, indem er die ſchon vorhandenen äußeren Erſcheinungen nur gleichſam von ihrem ungehörigen Beiweſen befreit. In dieſer Thätigkeit aber, obſchon ſeine bloße Willkür ausgeſchloſſen iſt, bildet er nicht nur *nach*, oder bleibt in einem ſtarren Typus ſtehen, ſondern iſt zugleich für das Ganze *fortbildend*. Die Kunſt, die ihren wahren Gehalt erſt ſuchen und erfinden muß, vernachläſſigt noch die Seite der Form; wo aber die Bildung der Form zum weſentlichen Intereſſe und zur eigentlichen Aufgabe gemacht wird, da bildet ſich mit den Fort-

ſchritten der Darſtellung auch der Inhalt unmerklich und unſcheinbar fort, wie wir überhaupt Form und Inhalt bisher in ihrer Vervollkommnung ſtets haben Hand in Hand gehen ſehen. In dieſer Rückſicht arbeitet der klaſſiſche Künſtler auch für eine vorhandene Welt der Religion, deren gegebene Stoffe und mythologiſche Vorſtellungen er im freien Spiele der Kunſt heiter fortentwickelt.

c) Daſſelbe gilt von der techniſchen Seite. Auch ſie muß für den klaſſiſchen Künſtler bereits fertig ſeyn, das ſinnliche Material, in welchem der Künſtler arbeitet, muß ſich ſchon aller Sprödigkeit und Härte entäußert haben, und den künſtleriſchen Intentionen unmittelbar gehorchen, damit der Inhalt, dem Begriffe des Klaſſiſchen gemäß, frei und ungehindert auch durch dieſe äußere Leiblichkeit hindurchſcheinen könne. Zur klaſſiſchen Kunſt gehört deshalb ſchon eine hohe Stufe techniſcher Geſchicklichkeit, welche ſich den ſinnlichen Stoff zu willigem Gehorſam unterthan gemacht hat. Eine ſolche techniſche Vollendung, wenn ſie Alles, was vom Geiſte und ſeinen Konceptionen verlangt wird, unmittelbar ausführen ſoll, ſetzt ſich die vollſtändige Ausbildung alles Handwerksmäßigen in der Kunſt voraus, das hauptſächlich innerhalb einer ſtatariſchen Religion zu Stande kommt. Die religiöſe Anſchauung, wie die ägyptiſche z. B., erfindet ſich dann nämlich beſtimmte äußere Geſtalten, Idole, koloſſale Konſtruktionen, deren Typus feſt bleibt, und nun bei der herkömmlichen Gleichheit der Formen und Figuren für die ſtets wachſende Fertigkeit einen breiten Spielraum der Fortbildung giebt. Dieß Handwerksmäßige am Schlechteren und Fratzenhaften muß ſchon vorhanden ſeyn, ehe der Genius der klaſſiſchen Schönheit ſich die mechaniſche Geſchicklichkeit zur techniſchen Vollendung umgeſtaltet. Denn erſt, wenn das Mechaniſche für ſich keine Schwierigkeit mehr in den Weg ſtellt, kann die Kunſt frei auf die Bildung der Form gehen, wobei ſodann die wirkliche Aus-

übung zugleich eine Fortbildung iſt, welche mit dem Vorſchreiten des Inhalts und der Form in engem Verhältniß ſteht.

Was nun die Eintheilung der klaſſiſchen Kunſt angeht, ſo pflegt man gewöhnlich in allgemeinerem Sinne jedes vollendete Kunſtwerk klaſſiſch zu nennen, welchen Charakter es ſonſt auch an ſich trage, ſymboliſchen oder romantiſchen. Im Sinne der Kunſtvollendung haben allerdings auch wir das Wort gebraucht, jedoch mit dem Unterſchiede, daß dieſe Vollendung in der vollſtändigen Durchdringung der inneren freien Individualität und des äußeren Daſeyns, in welchem und als welches dieſelbe erſcheint, begründet ſeyn ſollte, ſo daß wir alſo die klaſſiſche Kunſtform und deren Vollendung ausdrücklich von der ſymboliſchen und romantiſchen, deren Schönheit in Inhalt und Form durchweg anderer Art iſt, unterſcheiden. Ebenſo wenig wie mit dem Klaſſiſchen, ſeiner gewöhnlichen unbeſtimmteren Bedeutung nach, haben wir es hier ſchon mit den beſonderen Kunſtarten zu thun, in welchen das klaſſiſche Ideal ſich darſtellt, als z. B. die Skulptur, das Epos, beſtimmte Arten der lyriſchen Poeſie und ſpecifiſche Formen der Tragödie und Komödie. Dieſe beſonderen Kunſtarten, obſchon ſich die klaſſiſche Kunſt in ihnen ausprägt, können erſt in dem dritten Theile bei Entwickelung der einzelnen Künſte und deren Gattungen zur Sprache kommen. Was wir daher zur näheren Betrachtung hier vor uns haben, iſt das Klaſſiſche in dem von uns feſtgeſtellten Sinne des Worts, und als Gründe der Eintheilung können wir daher nur die Entwickelungsſtufen aufſuchen, welche aus dieſem Begriffe des klaſſiſchen Ideals ſelber hervorgehn. Die weſentlichen Momente für dieſe Entwickelung ſind folgende.

Der erſte Punkt, auf welchen wir unſere Aufmerkſamkeit richten müſſen, iſt der, daß die klaſſiſche Kunſtform nicht wie die ſymboliſche als unmittelbar Erſtes, als Anfang der Kunſt, ſondern im Gegentheil als Reſultat zu faſſen iſt. Wir haben ſie deshalb zunächſt aus dem Verlauf der ſymboliſchen Darſtel-

BIBLIOTECA NAZIONALE ROMA

lungsweiſen, welche ihre Vorausſetzung ausmachen, entwickelt. Der Hauptpunkt, um den der Fortgang ſich drehte, war die Konkretion des Inhalts zur Klarheit der in ſich ſelbſtbewußten Individualität, welche zu ihrem Ausdruck weder die bloße Naturgeſtalt, ſey ſie elementariſch oder animaliſch, noch die damit nur ſchlecht vermiſchte Perſonifikation und menſchliche Geſtalt gebrauchen kann, ſondern ſich in der Lebendigkeit des vom Geiſt vollſtändig durchathmeten menſchlichen Leibes zur Aeußerung bringt. Da nun das Weſen der Freiheit darin beſteht, was ſie iſt, durch ſich ſelber zu ſeyn, ſo wird das, was zunächſt als bloße Vorausſetzungen und Bedingungen des Entſtehens außerhalb des klaſſiſchen Gebiets erſchien, in den eigenen Kreis deſſelben hineinfallen müſſen, um den wahren Inhalt und die ächte Geſtalt durch Ueberwindung des für das Ideal Ungehörigen und Negativen wirklich hervorgehen zu laſſen. Dieſer Geſtaltungs-Proceß, durch welchen ſich der Form wie dem Inhalt nach die eigentlich klaſſiſche Schönheit aus ſich ſelber erzeugt, iſt daher der Punkt, von welchem wir auszugehen, und den wir in einem erſten Kapitel abzuhandeln haben.

Im zweiten Kapitel dagegen ſind wir durch dieſen Verlauf bei dem wahren Ideal der klaſſiſchen Kunſtform angelangt. Hier bildet den Mittelpunkt die ſchöne neue Kunſtgötterwelt der Griechen, welche wir ſowohl nach Seiten der geiſtigen Individualität als nach Seiten der unmittelbar damit verbundenen leiblichen Form entwickeln und in ſich abſchließen müſſen.

Drittens aber liegt im Begriffe der klaſſiſchen Kunſt, außer dem Werden ihrer Schönheit durch ſich ſelber, umgekehrt auch deren Auflöſung, welche uns in ein weiteres Gebiet, in die romantiſche Kunſtform, hinüberleiten wird. Die Götter und menſchlichen Individuen der klaſſiſchen Schönheit, wie ſie entſtehen, vergehen auch wieder für das Kunſtbewußtſeyn, das ſich Theils gegen die zurückgebliebene Naturſeite, innerhalb welcher ſich die griechiſche Kunſt gerade zur vollendeten Schönheit her-

aufgebildet hatte, kehrt, Theils auf eine entgötterte, ſchlechte, gemeine Wirklichkeit hinauswendet, um das Falſche und Negative derſelben in's Licht zu ſtellen. In dieſer Auflöſung, deren Kunſtthätigkeit wir zum Gegenſtand des dritten Kapitels nehmen müſſen, trennen ſich die Momente, welche in ihrer zur Unmittelbarkeit des Schönen verſchmolzenen Harmonie das wahrhaft Klaſſiſche ausmachten. Das Innere ſteht für ſich auf der einen, das davon abgeſchiedene äußere Daſeyn auf der anderen Seite, und die in ſich zurückgezogene Subjektivität, da ſie in den bisherigen Geſtalten ihre angemeſſene Wirklichkeit nicht mehr zu finden weiß, hat ſich mit dem Inhalt einer neuen geiſtigen Welt abſoluter Freiheit und Unendlichkeit zu erfüllen, und nach neuen Ausdrucksformen für dieſen vertiefteren Gehalt umzuſehen.

Erſtes Kapitel.

In dem Begriff des freien Geiſtes liegt unmittelbar das Moment, in ſich zu gehen, zu ſich zu kommen, für ſich ſelber zu ſeyn und da zu ſeyn, wenn auch dieſe Vertiefung in das Reich der Innerlichkeit, wie ſchon früher iſt angedeutet worden, weder zu der negativen Verſelbſtſtändigung des Subjekts in ſich gegen alles im Geiſt Subſtantielle und in der Natur Beſtandhabende, noch zu jener abſoluten Verſöhnung fortzuſchreiten braucht, welche die Freiheit der wahrhaft unendlichen Subjektivität ausmacht. Mit der Freiheit des Geiſtes aber, in welcher Form ſie auch auftreten möge, iſt überhaupt das Aufheben der bloßen Natürlichkeit, als des dem Geiſte Anderen, verbunden. Der Geiſt muß ſich zunächſt in ſich aus der Natur zurückziehen, ſich über ſie erheben und ſie überwinden, ehe er im Stande iſt, ungehindert in ihr als in einem widerſtandsloſen Elemente zu walten, und ſie zu einem poſitiven Daſeyn ſeiner eigenen Freiheit umzuformen. Fragen wir nun aber nach dem beſtimmteren Objekt, durch deſſen Aufhebung in der klaſſiſchen Kunſt der Geiſt ſich ſeine Selbſtſtändigkeit erwirbt, ſo iſt dieß Objekt nicht die Natur als ſolche, ſondern eine ſelbſt ſchon von Bedeutungen des Geiſtes durchzogene Natur, die ſymboliſche Kunſtform nämlich, welche ſich der unmittelbaren Naturgeſtaltungen zum Ausdruck des Abſoluten bediente, indem das Kunſtbewußtſeyn entweder in Thieren u. ſ. f. gegenwärtige Götter ſah, oder vergeblich in falſcher Weiſe nach der wahren Einheit des Geiſtigen und Natür-

lichen rang. Dieſes falſche Verknüpfen iſt es, durch deſſen Aufhebung und Umgeſtaltung das Ideal ſich erſt als Ideal hervorbringt, und das zu Ueberwindende deshalb innerhalb ſeiner, als ein ihm ſelber zugehöriges Moment, zu entwickeln hat. — Hieraus läßt ſich ſogleich beiläufig die Frage erledigen, ob die Griechen ihre Religion von fremden Völkern hergenommen haben, oder nicht. Daß untergeordnete Standpunkte als Vorausſetzung des Klaſſiſchen dem Begriff nach nothwendig ſind, haben wir bereits geſehen. Dieſe, in ſofern ſie wirklich erſcheinen und in der Zeit ſich auseinanderlegen, ſind der höheren Form gegenüber, welche ſich herauszuarbeiten ſtrebt, ein Vorhandenes, von dem die neu ſich entwickelnde Kunſt ausgeht; wenn dieß auch in Betreff auf die griechiſche Mythologie nicht durchweg durch hiſtoriſche Zeugniſſe erwieſen iſt. Das Verhältniß nun aber des griechiſchen Geiſtes zu dieſen Vorausſetzungen iſt weſentlich ein Verhältniß des Bildens und zunächſt des negativen Umbildens. Wäre dieß nicht der Fall, ſo müßten die Vorſtellungen und Geſtalten dieſelben geblieben ſeyn. Herodot ſagt zwar in der ſchon früher angeführten Stelle von Homer und Heſiodus, ſie hätten den Griechen ihre Götter gemacht, aber er ſpricht auch ausdrücklich von den einzelnen Göttern, wie dieſer oder jener ägyptiſch u. ſ. f. ſey; das dichteriſche Machen ſchließt daher nicht ein Empfangen von Anderen aus, ſondern deutet nur auf ein weſentliches Umgeſtalten hin. Denn mythologiſche Vorſtellungen hatten die Griechen ſchon vor der Zeit, in welche Herodot jene erſten beiden Dichter ſetzt.

Fragen wir nun weiter nach den näheren Seiten dieſer nothwendigen Umgeſtaltung des dem Ideal allerdings Zugehörigen, zunächſt aber noch Ungehörigen, ſo finden wir ſie als Inhalt der Mythologie ſelber auf naive Weiſe vorgeſtellt. Die Hauptthat der griechiſchen Götter iſt, ſich zu erzeugen, und ſich aus dem Vorhergegangenen, das in die Entſtehungsgeſchichte und den Fortgang ihres eigenen Geſchlechtes fällt, zu konſtituiren.

Dazu gehört, in ſofern die Götter als geiſtige Individuen in leiblicher Geſtalt da ſeyn ſollen, auf der einen Seite, daß der Geiſt, ſtatt ſich in dem bloß Lebendigen und Thieriſchen die Anſchauung ſeines Weſens zu geben, das Lebendige vielmehr als eine Unwürdigkeit, als ſein Unglück und ſeinen Tod anſehe, und anderer Seits, daß er über das Elementariſche der Natur und ſeine verworrene Darſtellung in demſelben ſiege. Umgekehrt aber iſt es für das Ideal der klaſſiſchen Götter ebenſo nothwendig, nicht nur wie der individuelle Geiſt, in ſeiner abſtrakten endlichen Abgeſchloſſenheit, der Natur und deren elementariſchen Mächten gegenüber zu ſtehen, ſondern die Elemente des allgemeinen Naturlebens ſeinem Begriffe nach in ſich ſelber als ein Moment zu haben, welches das Leben des Geiſtes ausmacht. Wie die Götter in ſich weſentlich allgemein und in dieſer Allgemeinheit ſchlechthin beſtimmte Individuen ſind, ſo muß auch die Seite ihrer Leiblichkeit das Natürliche zugleich als weſentliche weitreichende Naturgewalt und mit dem Geiſtigen verſchlungene Thätigkeit an ſich haben. —

In dieſer Rückſicht können wir den Geſtaltungs-Proceß der klaſſiſchen Kunſtform folgendermaaßen gliedern.

Der erſte Hauptpunkt betrifft die Herabſetzung des Thieriſchen und Entfernung deſſelben von der freien reinen Schönheit.

Die zweite wichtigere Seite bezieht ſich auf die elementariſchen, zunächſt ſelbſt noch als Götter hingeſtellten Naturmächte, durch deren Beſiegung erſt das ächte Göttergeſchlecht zur unbeſtrittenen Herrſchaft gelangen kann; auf den Kampf und Krieg der alten und der neuen Götter.

Dieſe negative Richtung wird dann aber drittens, nachdem der Geiſt ſein freies Recht gewonnen hat, ebenſo ſehr wieder affirmativ, und die elementariſche Natur macht eine poſitive, von der individuellen Geiſtigkeit durchdrungene Seite der Götter aus, die nun auch das Thieriſche, wenn auch nur als Attribut und äußeres Zeichen, um ſich herumſtellen.

Nach dieſen Geſichtspunkten wollen wir jetzt noch kurz die beſtimmteren Züge, welche hier in Betracht kommen, herauszuheben ſuchen.

1. Die Degradation des Thieriſchen.

Bei den Indern und Aegyptern, bei den Aſiaten überhaupt ſehen wir das Thieriſche, oder wenigſtens beſtimmte Thierarten heilig gehalten und verehrt, weil in ihnen das Göttliche ſelber zu gegenwärtiger Anſchauung kommen ſollte. Die animaliſche Geſtalt macht deshalb auch ein Haupt-Ingredienz ihrer Kunſtdarſtellungen aus, wenn ſie weiterhin auch nur als Symbol und in Verbindung mit menſchlichen Formen gebraucht wird, ehe das Menſchliche und nur das Menſchliche als das allein Wahrhaftige in's Bewußtſeyn tritt. Erſt durch das Selbſtbewußtſeyn des Geiſtigen verſchwindet der Reſpekt vor der dunklen dumpfen Innerlichkeit des thieriſchen Lebens. Dieß iſt ſchon bei den alten Hebräern der Fall, indem ſie, wie bereits oben bemerkt ward, die geſammte Natur weder als Symbol, noch als Gegenwart Gottes anſehen, und den äußeren Gegenſtänden nur diejenige Kraft und Lebendigkeit beilegen, welche ihnen in der That inwohnt. Dennoch findet ſich auch bei ihnen gleichſam zufälliger Weiſe noch ein Reſt wenigſtens von Ehrfurcht vor der Lebendigkeit als ſolcher; wie Moſes z. B. das Blut der Thiere zu genießen verbietet, weil im Blute das Leben ſey. Der Menſch aber muß eigentlich eſſen dürfen, was ihm bekommt. Der nächſte Schritt nun, deſſen wir beim Uebergange zur klaſſiſchen Kunſt zu erwähnen haben, beſteht darin, die hohe Würde und Stellung des Thieriſchen herabzuſetzen, und dieſe Erniedrigung ſelber zum Inhalt religiöſer Vorſtellungen und künſtleriſcher Produktionen zu machen. Hier herein fällt eine Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden, aus denen ich als Beiſpiel nur folgende auswählen will.

a. Wenn bei den Griechen einige Thiere vor anderen als

bevorzugt erſcheinen, wie die Schlange z. B. noch als ein beſonders beliebter Genius bei den Opfern Homers vorkommt (Il. II, 308; XII, 208), und dem einen Gott vorzugsweiſe dieſe Thierart geopfert wird, dem anderen eine andere; wenn ferner der Haſe, der über den Weg läuft, die Vögel in ihrem Fluge zur Rechten oder Linken beachtet, die Eingeweide zu prophetiſchen Deutungen unterſucht werden, ſo liegt zwar auch hierin noch eine gewiſſe Verehrung des Thieriſchen, da die Götter ſich dadurch kund thun und durch omina zum Menſchen reden, im Weſentlichen aber ſind dieß nur ganz einzelne Offenbarungen; etwas Abergläubiſches allerdings, doch nur ganz augenblickliche Andeutungen des Göttlichen. Wichtig dagegen iſt das Opfern der Thiere und das Eſſen der Opfer. Bei den Indern werden die heiligen Thiere ganz im Gegentheil erhalten, gepflegt, und bei den Aegyptern ſelbſt noch nach ihrem Tode der Zerſtörung entriſſen. Den Griechen galt das Opfern als heilig. Im Opfer zeigt der Menſch, er wolle auf den ſeinen Göttern geweihten Gegenſtand Verzicht leiſten, und ſich ſelbſt den Gebrauch deſſelben vernichten. Hier thut ſich nun bei den Griechen ein eigenthümlicher Zug darin hervor, daß bei ihnen „opfern" zugleich ein Gaſtmal anrichten hieß (Odyſſ. XIV, 414; XXIV, 215), da ſie nur einen Theil der Thiere, und zwar den ungenießbaren für die Götter beſtimmten, das Fleiſch aber für ſich ſelber behielten und verſchmauſten. Hieraus iſt in Griechenland ſelbſt ein Mythus entſtanden. Die alten Griechen opferten mit größter Feierlichkeit den Göttern, und ließen die ganzen Thiere von den Opferflammen verzehren. Dieſen großen Aufwand jedoch vermochten die Aermeren nicht zu beſtreiten. Da verſucht es Prometheus vom Zeus durch Bitte zu erlangen, daß ſie nur einen Theil zu opfern nöthig hätten, den anderen aber zu ihrem Gebrauch verwenden dürften. Er ſchlachtet zwei Ochſen, verbrennt die Leber von beiden, die geſammten Knochen aber wickelt er in eine, das Fleiſch in die andere Haut der Thiere, und überläßt dem Jupiter die Wahl. Zeus getäuſcht, wählt, weil ſie größer waren,

die Knochen, und ſo blieb das Fleiſch den Menſchen. Daher wurden, wenn das Fleiſch der Opferthiere verzehrt war, die Reſte, welche der Theil der Götter ſind, in demſelben Feuer verbrannt. — Zeus aber nahm den Menſchen das Feuer, weil ihnen ohne Feuer ihr Fleiſchtheil nichts nütze. Doch dieß hilft ihm wenig. Prometheus entwandte das Feuer, und aus Freude flog er mehr als er lief, daher, wie die Sage geht, die Menſchen, welche eine frohe Botſchaft bringen, noch jetzt ſchnell laufen. — In dieſer Weiſe haben die Griechen auf jeden Fortſchritt menſchlicher Bildung ihre Aufmerkſamkeit gerichtet und ihn in Mythen für das Bewußtſeyn aufbewahrt und ausgeſtaltet.

b. Hieran ſchließen ſich als ein ähnliches Beiſpiel einer ſchon weiteren Herabſetzung des Thieriſchen die Erinnerungen an berühmte Jagden, wie ſie den Heroen zugeſchrieben wurden, und in dankbar gefeiertem Andenken blieben. Hier gilt das Tödten der Thiere, die als ſchädliche Feinde erſcheinen, die Erwürgung z. B. des nemeiſchen Löwen durch Herakles, die Tödtung der lernäiſchen Schlange, die Jagd des kaledoniſchen Ebers u. ſ. f. als etwas Hohes, wodurch die Helden ſich Götterrang erkämpften, während die Inder das Tödten gewiſſer Thiere als ein Verbrechen mit dem Tode beſtraften. Allerdings ſpielen in dergleichen Thaten weitere Symbole herein oder liegen ihnen zu Grunde, wie beim Herkules die Sonne und deren Lauf, ſo daß ſolche heroiſche Handlungen auch eine weſentliche Seite für ſymboliſche Auslegungen darbieten; dennoch aber ſind dieſe Mythen zugleich in der ausdrücklichen Bedeutung von wohlthätigen Jagden genommen, und ſo den Griechen vor dem Bewußtſeyn geweſen. — In einer ähnlichen Beziehung iſt hier auch wieder an einige äſopiſche Fabeln zu erinnern, beſonders an die ſchon früher berührte vom Roßkäfer. Der Roßkäfer, dieß altägyptiſche Symbol, in deſſen Miſtkugel die Aegypter oder die Interpreten der religiöſen Vorſtellungen die Weltkugel ſahen, kommt im Aeſop noch bei Jupiter vor, und mit der Wichtigkeit, daß der

Adler ſeinen Schutz des Haſens nicht reſpektirt; Ariſtophanes dagegen hat ihn ganz zum Poſſenhaften heruntergeſetzt.

c. Direkt ausgeſprochen zeigt ſich drittens die Degradation des Thieriſchen in den Geſchichten der vielen Verwandlungen, wie ſie Ovid uns anmuthig, geiſtreich, mit feinen Zügen der Empfindung und des Sinnes in's Einzelne ausgemalt, aber auch mit Geſchwätzigkeit, ohne inneren großen beherrſchenden Geiſt als bloße mythologiſche Spielereien und äußerliche Begebenheiten zuſammengeſtellt hat, ohne einen tieferen Sinn darin zu erkennen. Solche tiefere Bedeutung fehlt ihnen aber nicht, und wir wollen deshalb ihrer an dieſer Stelle noch einmal Erwähnung thun. Zu großem Theil ſind die einzelnen Erzählungen dem Stoff nach barock und barbariſch, nicht durch die Verdorbenheit der Kultur, ſondern wie im Nibelungenliede durch die Verdorbenheit einer noch rohen Natur; bis zum dreizehnten Buch dem Inhalt nach älter als die homeriſchen Geſchichten, ohnehin von Kosmogonie und fremden Elementen phöniciſcher, phrygiſcher, ägyptiſcher Symbolik untermiſcht, menſchlich freilich behandelt, doch ſo, daß der ungeſchlachte Fond geblieben iſt, während die Verwandlungen, welche Geſchichten ſpäterer Zeit nach dem trojaniſchen Krieg erzählen, obſchon auch ihr Stoff aus der Fabelzeit hergenommen iſt, mit Ajax und Aeneas ungeſchickt hinten nach klappen.

α) Im Allgemeinen kann man die Metamorphoſen als Gegentheil der ägyptiſchen Thieranſchauung und Thierverehrung betrachten, indem ſie von der ſittlichen Seite des Geiſtes angeſehen, weſentlich die negative Richtung gegen die Natur enthalten, das Thieriſche und andere unorganiſche Formen zu einer Geſtalt der Erniedrigung des Menſchlichen zu machen, ſo daß alſo, wenn bei den Aegyptern die Götter der elementariſchen Natur zu Thieren erhoben und belebt werden, hier umgekehrt, wie ſchon früher iſt bemerkt worden, die Naturgebilde als Strafe für irgend ein leichteres oder ſchweres Vergehen und ungeheures Verbrechen auftreten, als Exiſtenz eines Ungöttlichen, Unglückſeligen, und

als Schmerzgeſtaltung, in welcher das Menſchliche ſich nicht mehr zu halten vermag. Deshalb ſind ſie auch nicht als Seelenwanderung im ägyptiſchen Sinne zu deuten, denn dieſe iſt eine Wanderung ohne Schuld, und wird, wenn der Menſch zum Vieh wird, im Gegentheil als eine Erhöhuug angeſehen.

Im Ganzen aber iſt dieß kein abgeſchloſſener Kreis von Mythen, wie verſchieden auch die Naturgegenſtände ſeyn mögen, in welche hinein Geiſtiges gebannt wird. Einige Beiſpiele mögen das Geſagte erläutern.

Bei den Aegyptern ſpielt der Wolf eine große Rolle, wie z. B. Oſiris ſeinem Sohn Horus bei deſſen Streit gegen Typhon als hülfreicher Beſchützer erſcheint, und in einer Reihe ägyptiſcher Münzen dem Horus zur Seite ſteht. Ueberhaupt iſt die Verbindung des Wolfs und Sonnengottes uralt. In den Metamorphoſen des Ovid dagegen wird die Verwandlung des Lykaon in Wolfsgeſtalt als eine Strafe für die Impietät gegen die Götter dargeſtellt. Nach Ueberwindung der Giganten, heißt es, (Metam. I, V. 150—243), und nach Niederſchmetterung ihrer Körper habe die Erde, erwärmt durch das rings vergoſſene Blut ihrer Söhne, das warme Blut beſeelt, und damit keine Spur des wilden Stammes übrig bliebe, ein Geſchlecht von Menſchen hervorgebracht. Doch auch dieſe Abkommenſchaft war eine Verächterin der Götter, begierig nach wildem Mord und gewaltthätig. Da ruft Jupiter die Götter zuſammen, dieß ſterbliche Geſchlecht zu verderben. Er berichtet, wie ihm, der den Blitzſtrahl und die Götter habe und regiere, Lykaon hinterliſtig nachgeſtellt habe. Als nämlich die Nichtswürdigkeit der Zeit ſein Ohr erreicht, ſey er vom Olymp herniedergeſtiegen, und nach Arkadien gekommen. Ich gab Zeichen, erzählt er, daß ein Gott genaht ſey, und das Volk begann anzubeten. Lykaon aber verlacht erſt die frommen Gebete, dann ruft er aus: „Ich will verſuchen, ob dieß ein Gott iſt oder ein Sterblicher, und nicht zweifelhaft wird das Wahre ſeyn.“ Mich im ſchweren Nacht-

ſchlaf umzubringen, fährt Jupiter fort, bereitet er ſich: dieſe Erforſchungsart der Wahrheit beliebt ihm. Und damit noch nicht zufrieden, durchſchneidet er die Kehle einer Geißel aus moloſſiſchem Geſchlecht mit dem Schwerdt, und die nur halbtodten Glieder kocht er Theils, Theils brät er ſie im Feuer, und ſetzt mir beides als Speiſe vor. Ich, mit rächender Flamme, habe ſein Haus in Aſche gelegt. Erſchreckt flieht jener von dannen, und als er das ſchweigende Feld erreicht, heult er umher, und verſucht vergeblich zu reden. Mit Wuth im Maul wird er in der Gier des gewohnten Mordes gegen das Vieh gekehrt, und freut ſich auch jetzt noch des Bluts; zu Haaren werden die Kleider, zu Schenkeln die Arme; er wird Wolf, und bewahrt die Merkmale der alten Geſtalt.

Von ähnlicher Schwere der verübten Gräuel iſt die Geſchichte der Prokne, die in eine Schwalbe verwandelt wurde. Als nämlich Prokne den Tereus, ihren Gemal bittet, (Metam. VI, V. 440—676), wenn ſie irgend bei ihm in Gunſt ſtehe, möge er ſie fortſenden, ihre Schweſter zu ſehen, oder die Schweſter möge zu ihr kommen, beeilt ſich Tereus, die Schiffe in's Meer ziehen zu laſſen, und ſchnell mit Seegel und Ruder erreicht er die Geſtade des Pyräeus. Kaum aber erblickt er die Philomele, als er ſchon in ſträflicher Liebe zu ihr entbrennt. Bei der Abfahrt beſchwört ihn Pandion, der Vater, er möge ſie mit väterlicher Liebe beſchützen, und ihm die ſüße Linderung ſeines Alters, ſo bald es geſchehen könne, wieder zurückſenden; kaum jedoch iſt die Reiſe vollendet, als der Barbar die Erbleichende, Zitternde, die Alles fürchtet, und ſchon mit Thränen, wo die Schweſter ſey, fragt, einſperrt, und ſie, ein Zwillingsgatte, gewaltſam der Schweſter zum Kebsweibe macht. Zornerfüllt droht Philomele die That, jede Schaam abwerfend, ſelber zu verrathen. Da zieht Tereus das Schwerdt, ergreift, bindet ſie und ſchneidet ihr die Zunge aus, der Gattin aber berichtet er heuchleriſch den Tod der Schweſter. Die jammernde Prokne reißt die Prunk-

gewänder von den Schultern und legt Trauerkleider an, ein leeres Grabmal errichtet ſie, und beweint das nicht in dieſer Weiſe zu beweinende Geſchick der Schweſter. Was thut Philomela? Eingeſperrt, der Sprache, der Stimme beraubt, ſinnt ſie auf Liſt. Mit Purpurfäden wirkt ſie in ein weißes Gewebe die Nachricht des Verbrechens, und ſendet das Gewand heimlich an Prokne. Die Gattin lieſt den erbarmungswürdigen Bericht der Schweſter, ſie ſpricht, ſie weint nicht, aber lebt ganz im Bilde der Strafe. Es war die Zeit des Bacchusfeſtes; getrieben von den Furien des Schmerzes dringt ſie zur Schweſter, reißt ſie aus ihrem Gemach, und führt ſie mit ſich fort. Da im eigenen Hauſe, als ſie noch zweifelt, welch' entſetzliche Rache ſie an Tereus nehmen ſoll, kommt Itys zur Mutter. Sie blickt ihn mit wilden Augen an; wie iſt er ähnlich dem Vater! mehr ſagt ſie nicht, und vollbringt die traurige That. Sie tödten den Knaben und tiſchen ihn dem Tereus auf, der in ſich ein ſein eigen Blut ſchlingt. Nun verlangt ihn nach dem Sohne, und Prokne ſagt ihm, in Dir trägſt Du, was Du forderſt, und Philomela bringt ihm, als er umherblickt und ſucht, wo er ſey, und wiederum fragt und ruft, das blutende Haupt vor's Angeſicht. Da ſtößt er mit unendlichem Angſtgeſchrei die Tiſche fort und weint, und nennt ſich das Grab des Sohnes, dann mit nacktem Stahl verfolgt er die Töchter des Pandion. Aber gefiedert ſchweben ſie von dannen, die eine zum Walde hinaus, die andere auf's Dach, und auch Tereus durch Schmerz und Begier nach Strafe behend, wird zum Vogel, dem auf dem Scheitel der Federkamm aufwärtsſteht, und unmäßig der Schnabel vorragt; der Name des Vogels iſt Wiedehopf.

Andere Verwandlungen dagegen gehen aus einer geringeren Schuld hervor. So wird Cygnus in einen Schwan verwandelt und Daphne, die erſte Liebe des Apollo, (Metam. I, V. 451—567), wird zum Lorbeer, Klytie zum Heliotrop, Narciß, ſelbſtgefällig die Mädchen verachtend, ſieht ſich ſelber im Spiegel, und Biblis

(Metam. IX, V. 454—664), welche ihren Bruder Kaunus liebte, wird, als er sie verschmäht, zur Quelle verwandelt, welche auch jetzt noch ihren Namen trägt, und unter dunkler Eiche hinfließt.

Doch wir dürfen uns nicht näher in's Einzelne verlieren, und ich will deshalb des Uebergangs wegen nur noch der Verwandlung der Pieriden erwähnen, welche nach Ovid (Metam. V, V. 302) die Töchter des Pieros waren, und die Musen zu einem Wettkampf aufforderten. Für uns ist nur der Unterschied dessen wichtig, was die Pieriden und was die Musen sangen. Jene (V. 319—331) feiern die Schlachten der Götter, und bringen zu falschen Ehren die Giganten, und schmälern die Thaten der großen Götter; emporgesandt aus der Tiefe der Erde habe Typhoeus den Himmlischen Furcht eingejagt, sämmtlich seyen sie von dannen geflohen, bis die Ermüdeten die ägyptische Erde aufgenommen. Aber auch hier, erzählen die Pieriden, sey Typhoeus hingelangt, und durch erlogene Gestalten hätten die hohen Götter sich versteckt. Anführer der Heerde, sagt ihr Gesang, war Jupiter, woher mit krummen Hörnern auch jetzt noch der lybische Ammon gebildet ist; der Delier wird zum Raben, der semeleische Sprößling zum Bock, zur Katze die Schwester des Phöbus, zur schneeweißen Kuh Juno, in einem Fisch verbarg sich Venus, Merkur in den Federn des Ibis.

Hier also wird den Göttern eine Schmach aus der Thiergestalt gemacht, und wenn sie auch nicht zur Strafe für eine Schuld oder ein Verbrechen verwandelt werden, so ist doch die Feigheit als Grund ihrer selbstgewollten Verwandlung angegeben. Kalliope dagegen besingt die Wohlthaten und Geschichten der Ceres. Ceres zuerst, sagt sie, hat die Fluren mit gekrümmter Pflugschaar durchwühlt, sie zuerst gab Früchte und fruchtbare Nahrungsmittel den Aeckern, sie zuerst gab Gesetze, insgesammt sind wir ein Geschenk der Ceres. Sie habe ich zu preisen: wie nur könnt' ich Gesänge anstimmen würdig der Göttin! Die Göttin gewiß ist der Gesänge würdig. — Als sie geendigt,

ſchreiben die Pieriden ſich den Sieg des Wettſtreits zu; doch indem ſie zu reden verſuchen, ſagt Ovid (V. 670), und mit großem Geſchrei die frechen Hände zu gebrauchen, erblicken ſie zu Federn ihre Nägel ausgehen, die Arme mit Flaumen ſich bedecken, und ſehen jede der andern Mund zum ſteifen Schnabel zuſammenwachſen, und während ſie ſich beklagen wollen, auf bewegten Flügeln emporgetragen, ſchweben ſie, die Schreierinnen der Wälder, als Elſtern in der Luft. Und auch jetzt noch, fügt Ovid hinzu, blieb ihnen die frühere Zungenfertigkeit und heiſeres Geplauder und die unendliche Luſt zu ſchwätzen.

So iſt denn auch hier wiederum die Verwandlung als Strafe, und zwar, wie es bei vielen dieſer Geſchichten der Fall iſt, als Strafe für die Impietät gegen die Götter dargeſtellt.

β) Was ferner andere, ſonſt noch bekannte, Verwandlungen der Menſchen und Götter in Thiere angeht, ſo liegt ihnen zwar kein direktes Vergehen von Seiten der Verwandelten zu Grunde, wie z. B. Circe die Macht beſaß, Menſchen in Thiere zu bannen, aber der thieriſche Zuſtand erſcheint dann wenigſtens als ein Unglück und eine Erniedrigung, welche auch dem, der die Umgeſtaltung zu ſeinen Zwecken bewerkſtelligt, nicht eben Ehre bringt. Circe war nur eine untergeordnete, dunkle Göttin, ihre Macht erſcheint als bloße Zauberei, und Merkur ſteht dem Ulyſſes bei, als dieſer die bezauberten Gefährten zu befreien Anſtalt macht. — Von der ähnlichen Art ſind die vielfachen Geſtalten, die Zeus annimmt, indem er ſich der Europa wegen in einen Stier verwandelt, als Schwan der Leda naht, und die Danae als Goldregen befruchtet; immer mit dem Zweck der Täuſchung, und zu unfeinen, nicht geiſtigen, ſondern natürlichen Abſichten, welche ihm die ſtets begründete Eiferſucht der Juno zuziehn. Die Vorſtellung des allgemeinen zeugenden Naturlebens, welche in vielen älteren Mythologien die Hauptbeſtimmung ausmachte, iſt hier von der Phantaſie zu einzelnen Geſchichten der Liederlichkeit des Vaters der Götter und Menſchen umgedichtet, die er

aber nicht in ſeiner eigenen und zum größten Theil nicht in menſchlicher, ſondern ausdrücklich in thieriſcher oder ſonſtiger Naturgeſtalt vollbringt.

γ) Hieran endlich ſchließen ſich noch jene Zwittergeſtalten des Menſchlichen und Thieriſchen, die gleichfalls aus der griechiſchen Kunſt nicht ausgeſchloſſen ſind, doch das Thieriſche nur als etwas Herabſetzendes, Ungeiſtiges aufnehmen. Bei den Aegyptern z. B. wurde der Bock, Mendes, als Gott verehrt, (Herod. II. 46) nach Jablonski's Meinung (Creuzer, Symb. I. 477) im Sinne der zeugenden Naturkraft, hauptſächlich der Sonne, und in ſolcher Schmählichkeit, daß ſich Weiber ſelbſt, wie es Pindar andeutet, den Böcken hingaben. Bei den Griechen iſt Pan dagegen das Schauererregende göttlicher Gegenwart, und ſpäterhin in den Faunen, Satyrn, Panen tritt die Bocksgeſtalt nur in untergeordneter Weiſe in den Füßen, und bei den ſchönſten nur etwa in den zugeſpitzten Ohren und kleinen Hörnchen hervor. Das Uebrige der Geſtalt iſt menſchlich gebildet, das Thieriſche auf geringfügige Reſte zurückgedrängt. Und dennoch galten die Faunen bei den Griechen nicht als hohe Götter und geiſtige Mächte, ſondern ihr Charakter blieb der einer ſinnlichen, ausgelaſſenen Luſtigkeit. Zwar werden ſie auch mit tieferem Ausdruck dargeſtellt, wie z. B. der ſchöne Faun zu München, der den jungen Bacchus in ſeinen Armen hält, und ihn mit einem Lächeln anblickt, das voll höchſter Liebe und Lieblichkeit iſt. Er ſoll nicht der Vater des Bacchus ſeyn, ſondern nur der Pfleger, und nun wird ihm die ſchöne Empfindung der Freude an der Unſchuld des Kindes beigelegt, die als Muttergefühl der Maria zu Chriſtus in der romantiſchen Kunſt zu einem ſo hohen geiſtigen Gegenſtand erhoben iſt. Bei den Griechen aber gehört dieſe anmuthigſte Liebe noch dem untergeordneten Kreiſe der Faunen an, um zu bezeichnen, daß ſie ihren Urſprung aus dem Thieriſchen, Natürlichen

herleite, und deshalb auch dieſer Sphäre könne zugetheilt werden.

Aehnliche Mittelgebilde ſind auch die Centauren, in welchen gleichfalls die Naturſeite der Sinnlichkeit und Begier ſich überwiegend herauskehrt und die geiſtige zurücktreten läßt. Chiron allerdings iſt edelerer Art, ein geſchickter Arzt und Erzieher des Achill, aber dieſe Unterweiſung als Pädagogus eines Kindes gehört nicht dem Kreiſe des Göttlichen als ſolchen an, ſondern bezieht ſich auf menſchliche Geſchicklichkeit und Klugheit.

In dieſer Weiſe iſt das Verhältniß der Thiergeſtalt in der klaſſiſchen Kunſt von allen Seiten her verändert, indem ſie zur Bezeichnung des Uebeln, Schlechten, Geringgeſchätzten, Natürlichen und Ungeiſtigen gebraucht wird, während ſie ſonſt der Ausdruck des Poſitiven und Abſoluten war.

2. Der Kampf der alten und neuen Götter.

Die zweite höhere Stufe dieſer Herabſetzung des Thieriſchen gegenüber, beſteht nun darin, daß die ächten Götter der klaſſiſchen Kunſt, da ſie das freie Selbſtbewußtſeyn, als die auf ſich beruhende Macht geiſtiger Individualität, zu ihrem Inhalt haben, auch nur als Wiſſende und Wollende, d. h. als geiſtige Mächte, zur Anſchauung kommen können. Hiemit iſt das Menſchliche, in deſſen Geſtalt ſie dargeſtellt werden, nicht etwa eine bloße Form, welche von der Einbildungskraft nur äußerlich dieſem Inhalt umgethan wird, ſondern liegt in der Bedeutung, dem Inhalt, dem Innern ſelbſt. Das Göttliche aber überhaupt iſt weſentlich als Einheit des Natürlichen und Geiſtigen zu faſſen; beide Seiten gehören zum Abſoluten, und nur die verſchiedene Weiſe, in welcher dieſe Harmonie vorgeſtellt wird, macht nach dieſer Seite hin den Stufengang der unterſchiedenen Kunſtformen und Religionen aus. Unſerer chriſtlichen Vorſtellung nach iſt Gott der Schöpfer und Herr der Natur und geiſtigen Welt, und ſomit allerdings dem unmittelbaren

Daſeyn in der Natur enthoben, da er erſt als Zurücknahme ſeiner in ſich, als geiſtiges abſolutes Fürſichſeyn, wahrhaft Gott iſt, aber nur der endliche menſchliche Geiſt ſteht der Natur als einer Gränze und Schranke gegenüber, welche er in ſeinem Daſeyn nur dadurch überwindet, und ſich zur Unendlichkeit in ſich erhöht, daß er theoretiſch im Gedanken die Natur begreift, und praktiſch die Harmonie zwiſchen geiſtiger Idee, Vernunft, dem Guten und der Natur zu Stande bringt. Dieſe unendliche Thätigkeit nun iſt Gott, in ſofern ihm die Herrſchaft über die Natur zukommt und er als dieſe unendliche Thätigkeit und deren Wiſſen und Wollen für ſich ſelbſt iſt. — In den Religionen der eigentlich ſymboliſchen Kunſt umgekehrt war, wie wir ſahen, die Einheit des Innern und Ideellen mit der Natur eine unmittelbare Verknüpfung, welche deshalb das Natürliche dem Gehalt und der Form nach zu ihrer Hauptbeſtimmung hatte. So wurde die Sonne, der Nil, das Meer, die Erde, der Naturproceß des Entſtehens, Vergehns, des Zeugens und Wiedererzeugens, der Wechſellauf der allgemeinen Naturlebendigkeit, als ein göttliches Daſeyn und Leben verehrt. Dieſe Naturmächte wurden jedoch bereits in der ſymboliſchen Kunſt perſonificirt, und dadurch dem Geiſtigen entgegengehoben. Sollen nun, wie die klaſſiſche Kunſtform es fordert, die Götter in Harmonie mit der Natur geiſtige Individuen ſeyn, ſo reicht hierzu die bloße Perſonifikation nicht aus. Denn die Perſonifikation, wenn ihr Inhalt eine bloß allgemeine Macht und Naturwirkſamkeit iſt, bleibt ganz formell, ohne in den Gehalt einzugehen, und vermag in demſelben weder das Geiſtige noch deſſen Individualität zur Exiſtenz zu bringen. Zur klaſſiſchen Kunſt gehört daher nothwendig die Umkehr, daß, wie wir ſo eben das Thieriſche in ſeiner Herabſetzung betrachtet haben, nun auch die allgemeine Naturmacht einer Seits erniedrigt, und ihr gegenüber das Geiſtige höher geſtellt werde. Dann aber macht, ſtatt der Perſonifikation, die Subjektivität die Hauptbeſtimmung aus. Ande-

rerſeits jedoch dürfen die Götter der klaſſiſchen Kunſt nicht aufhören, Naturmächte zu ſeyn, weil Gott hier noch nicht als die in ſich abſolut freie Geiſtigkeit zur Darſtellung kommen ſoll. Im Verhältniß eines nur erſchaffenen und dienenden Geſchöpfs zu einem von ihr abgetrennten Herrn und Schöpfer ſteht aber die Natur nur, wenn Gott entweder, wie in der Kunſt der Erhabenheit, als in ſich abſtrakte nur ideelle Herrſchaft der einen Subſtanz vorgeſtellt, oder, wie im Chriſtenthum, als konkreter Geiſt zu vollſtändiger Freiheit in das reine Element des geiſtigen Daſeyns und perſönlichen Fürſichſeyns erhoben wird. Beides iſt in den Anſchauungen der klaſſiſchen Kunſt nicht der Fall. Ihr Gott iſt noch nicht Herr der Natur, denn er hat noch nicht die abſolute Geiſtigkeit zu ſeinem Inhalt und zu ſeiner Form; er iſt nicht mehr Herr der Natur, denn das erhabene Verhältniß der entgötterten Naturdinge und menſchlichen Individualität hat aufgehört und ſich zur Schönheit ermäßigt, in welche beiden Seiten, dem Allgemeinen und Individuellen, dem Geiſtigen und Natürlichen, ihr volles Recht für die Kunſtdarſtellung ungeſchmälert zu geben iſt. In dem Gotte alſo der klaſſiſchen Kunſt bleibt die Naturmacht erhalten, aber als Naturmacht nicht im Sinne der allgemeinen umfaſſenden Natur, ſondern als beſtimmte, und deshalb beſchränkte Wirkſamkeit der Sonne, des Meeres u. ſ. f., überhaupt als beſondere Naturmacht, welche als geiſtiges Individuum erſcheint, und dieſe geiſtige Individualität zu ihrer eigentlichen Weſenheit hat.

Indem nun, wie wir bereits oben ſahen, das klaſſiſche Ideal nicht unmittelbar vorhanden iſt, ſondern erſt durch den Proceß, in welchem ſich das der Geſtalt des Geiſtes Negative aufhebt, hervortreten kann, ſo wird dieſe Umwandlung und Heraufbildung des Rohen, Unſchönen, Wilden, Barocken, bloß Natürlichen oder Phantaſtiſchen, das ſeinen Urſprung in früheren religiöſen Vorſtellungen und Kunſtanſchauungen hat, ein Hauptintereſſe in der griechiſchen Mythologie ſeyn, und deshalb einen

bestimmten Kreis besonderer Bedeutungen zur Darstellung bringen müssen.

Gehen wir jetzt an die nähere Betrachtung dieser Hauptpunkte, so muß ich sogleich voranschicken, daß die historische Untersuchung der bunten und mannigfaltigen Vorstellungen der griechischen Mythologie hier nicht unseres Amtes ist. Was uns in dieser Beziehung angeht, sind nur die wesentlichen Momente dieser Umbildung, in sofern dieselben sich als allgemeine Momente der Kunstgestaltung und ihres Inhalts erweisen; die unendliche Menge dagegen von besonderen Mythen, Erzählungen, Geschichten, Bezüglichkeiten der Lokalität und des Symbolischen, die insgesammt auch noch in den neuen Göttern ihr Recht behalten und an Kunstbildern beiläufig vorkommen, aber nicht dem eigentlichen Mittelpunkt angehören, dem wir auf unserm Wege zustreben, — diese Breite des Stoffs müssen wir hier bei Seite schieben, und dürfen nur beispielsweise an Einzelnes erinnern. Im Ganzen können wir diesen Weg, auf dem wir vorwärts schreiten, dem Gange in der Geschichte der Skulptur vergleichen. Denn die Skulptur, indem sie die Götter in ihrer ächten Gestalt für die sinnliche Anschauung hinstellt, bildet das eigenthümliche Centrum der klassischen Kunst, wenn auch zur Vervollständigung die Poesie sich im Unterschiede jener in sich beruhenden Objektivität über die Götter und Menschen ausspricht, oder die Götter- und Menschenwelt selber in ihrer Thätigkeit und Bewegung vorüberführt. Wie nun in der Skulptur das Hauptmoment des Anfangs die Umwandlung des unförmlichen, vom Himmel gefallenen Steins oder Holzblockes — (διοπετὴς) — wie die große Göttinn von Pessinus in Kleinasien noch war, welche die Römer durch eine feierliche Gesandtschaft nach Rom abholen ließen, — in die menschliche Gestalt und Statur ausmacht, so haben auch wir hier von den noch formlosen, ungeschlachten Naturgewalten zu beginnen, und nur

die Stadien zu bezeichnen, auf welchen ſie ſich zu individueller Geiſtigkeit erheben, und zu feſten Geſtalten zuſammenziehn.

Wir können in dieſer Beziehung drei verſchiedene Seiten als die wichtigſten unterſcheiden.

Das Erſte, was unſre Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, ſind die Orakel, in welchen ſich das Wiſſen und Wollen der Götter noch geſtaltlos durch Natureriſtenzen verkündigt.

Der zweite Hauptpunkt betrifft die allgemeinen Naturmächte, ſo wie die Abſtraktionen des Rechts u. ſ. f., welche den wahrhaften geiſtigen Götterindividuen als deren Geburtsſtätte zu Grunde liegen und die nothwendige Vorausſetzung ihres Entſtehens und Wirkens abgeben — die alten Götter im Unterſchiede der neuen.

Drittens endlich zeigt ſich der an und für ſich nothwendige Fortgang zum Ideal darin, daß die zunächſt oberflächlichen Perſonifikationen der Naturthätigkeiten und abſtrakteſten geiſtigen Verhältniſſe als das an ſich ſelbſt Untergeordnete und Negative bekämpft und zurückgedrängt werden, und durch dieſe Herabſetzung die ſelbſtſtändige geiſtige Individualität und deren menſchliche Geſtalt und Handlung zur unbeſtrittenen Herrſchaft gelangen laſſen. Dieſe Umwandlung, welche den eigentlichen Mittelpunkt in der Entſtehungsgeſchichte der klaſſiſchen Götter bildet, iſt in der griechiſchen Mythologie in eben ſo naiver als ausdrücklicher Weiſe in dem Kampfe der alten und neuen Götter, in dem Sturz der Titanen, und in dem Siege vorgeſtellt, den das Göttergeſchlecht des Zeus erringt.

a) Was nun erſtens die Orakel angeht, ſo brauchen wir ihrer an dieſer Stelle keine breite Erwähnung zu thun; der weſentliche Punkt, auf den es ankommt, beruht nur darin, daß in der klaſſiſchen Kunſt nicht mehr die Naturerſcheinungen als ſolche verehrt werden, wie die Parſen z. B. Naphthagegenden oder das Feuer anbeten, oder wie bei den Aegyptern die Götter unerforſchliche, geheimnißvolle, ſtumme Räthſel bleiben,

ſondern daß die Götter, als ſelber ſich Wiſſende und Wollende, dem Menſchen durch Naturerſcheinungen ihre Weisheit kund geben. So fragten die alten Hellenen (Herod. II. 52) bei dem Orakel zu Dodona an, ob ſie die Namen der Götter, die von den Barbaren gekommen, annehmen ſollten, und das Orakel ſagte: gebraucht ſie.

α. Die Zeichen, durch welche die Götter ſich offenbarten, waren größtentheils ganz einfach; zu Dodona das Rauſchen und Flüſtern der heiligen Eiche, das Murmeln des Quells, das Getön des erzenen Gefäßes, das der Wind zum Klingen brachte. Ebenſo rauſchte zu Delos der Lorbeer und zu Delphi war gleichfalls der Wind am ehernen Dreifuß ein entſcheidendes Moment. Außer ſolchen unmittelbaren Naturklängen aber wird auch der Menſch ſelber der Ausſpruch des Orakels, in ſofern er aus der wachen Beſonnenheit des Verſtandes zu einem Naturzuſtande der Begeiſterung eben ſo ſehr betäubt als aufgereizt iſt; wie z. B. die Pythia zu Delphi, durch Dämpfe betäubt, Orakelworte ausſprach, oder in der Höhle des Trophonius der das Orakel Befragende Geſichte hatte, aus deren Deutung ihm die Antwort ertheilt wurde.

β. Zu den äußeren Zeichen nun aber kommt noch eine zweite Seite hinzu. Denn in den Orakeln iſt der Gott zwar als der Wiſſende angenommen, und dem Apollo daher, dem wiſſenden Gott, das vornehmlichſte Orakel geweiht; die Form jedoch, in welcher er ſeinen Willen zur Kunde bringt, bleibt das ganz unbeſtimmt Natürliche, eine Naturſtimme oder zuſammenhangsloſes Tönen von Worten. In dieſer Undeutlichkeit der Geſtalt wird nun auch der geiſtige Inhalt ſelber dunkel und bedarf deshalb der Deutung und Erklärung.

γ. Dieſe Erklärung, obſchon ſie die zunächſt bloß in Form des Natürlichen vorliegende Verkündigung des Gottes vergeiſtigt ins Bewußtſein bringt, bleibt deſſen ungeachtet dunkel und doppelſinnig. Denn der Gott iſt in ſeinem Wiſſen und Wollen

konkrete Allgemeinheit; derſelben Art muß auch ſein Rath oder Befehl ſeyn, den das Orakel offenbar macht. Das Allgemeine aber iſt nicht einſeitig und abſtrakt, ſondern enthält als konkret die eine wie die andere Seite. Indem nun der Menſch dem wiſſenden Gott gegenüber als unwiſſend daſteht, nimmt er den Orakelſpruch ſelber unwiſſend auf; d. h. die konkrete Allgemeinheit deſſelben iſt ihm nicht offenbar, und er kann ſich aus dem doppelſinnigen Wort des Gottes, wenn er danach zu handeln ſich entſchließt, nur eine Seite herauswählen, da jede Handlung unter beſondern Umſtänden immer beſtimmt, nur nach einer Seite hin entſcheidend, und die andere ausſchließend ſeyn muß. Kaum aber hat er gehandelt, und die That, die dadurch die Seinige geworden iſt und für die er einſtehen muß, wirklich vollbracht, ſo geräth er in Kolliſion; er ſieht plötzlich die andere Seite, welche implicite gleichfalls in dem Orakelſpruche lag, gegen ſich gekehrt und ihn ergreift wider ſein Wiſſen und Wollen das Schickſal ſeiner That, das nicht er, wohl aber die Götter wiſſen. Umgekehrt ſind wiederum die Götter beſtimmte Mächte und ihr Ausſpruch, wenn er dieſen Charakter der Beſtimmtheit an ſich trägt, wie der Befehl z. B. des Apollo, welcher den Oreſtes zur Rache treibt, bringt ebenſoſehr durch dieſe Beſtimmtheit in Kolliſion. — Da nun einerſeits die Form, welche das innere Wiſſen des Gottes im Orakel annimmt, die ganz unbeſtimmte Aeußerlichkeit oder die abſtrakte Innerlichkeit des Wortes iſt, und der Gehalt ſelbſt durch ſeinen Doppelſinn die Möglichkeit des Zwieſpalts in ſich begreift, ſo iſt es in der klaſſiſchen Kunſt nicht die Skulptur, ſondern die Poeſie, und vornehmlich die dramatiſche, in welcher die Orakel eine Seite des Inhalts ausmachen und von Wichtigkeit werden. In der klaſſiſchen Kunſt aber erhalten ſie weſentlich eine Stelle, weil in ihr die menſchliche Individualität noch nicht bis zu der Spitze der Innerlichkeit heraufgedrungen iſt, auf welcher das Subjekt die Entſchließung zu ſeinem Handeln rein aus ſich ſelbſt nimmt.

Was wir in unſrem Sinne des Worts Gewiſſen nennen, hat hier noch nicht ſeinen Platz gefunden. Der griechiſche Menſch handelt zwar oft aus eigener Leidenſchaft, aus ſchlimmer wie aus guter, das ächte Pathos jedoch, das ihn beſeelen ſollte und beſeelt, kommt von den Göttern, deren Inhalt und Macht das Allgemeine ſolch eines Pathos iſt, und die Helden ſind entweder unmittelbar davon erfüllt, oder ſie fragen die Orakel um Rath, wenn ſich ihnen die Götter nicht ſelber, um die That zu befehlen, vor Augen ſtellen.

b) Wie nun im Orakel der Inhalt in den wiſſenden und wollenden Göttern liegt, die Form der äußeren Erſcheinung aber das abſtrakt Aeußerliche und Natürliche iſt, ſo wird auf der anderen Seite das Natürliche, ſeinen allgemeinen Mächten und deren Wirkſamkeiten nach, zum Inhalt, aus welchem ſich die ſelbſtſtändige Individualität erſt emporzuringen hat, und zur nächſten Form nur die formelle und oberflächliche Perſonifikation erhält. Das Zurückweiſen dieſer bloßen Naturmächte, der Gegenſatz und Widerſtreit, durch welchen ſie beſiegt werden, iſt eben der wichtige Punkt, dem wir die eigentlich klaſſiſche Kunſt erſt zu verdanken haben, und den wir deshalb einer genaueren Prüfung unterwerfen wollen.

α. Das Nächſte, was wir in dieſer Rückſicht bemerken können, betrifft den Umſtand, daß wir es jetzt nicht, wie in der Weltanſchauung der Erhabenheit oder zum Theil ſelbſt im Indiſchen, mit einem für ſich fertigen ſinnlichkeitsloſen Gott, als dem Beginn aller Dinge, zu thun haben, ſondern, daß den Anfang Naturgötter, und zwar zuerſt die allgemeineren Mächte der Natur, abgeben, das alte Chaos, Tartarus, Erebus, dieß ganze, wüſte unterirdiſche Weſen; ferner Uranos, Gaea, der titaniſche Eros, Kronos u. ſ. f. Aus dieſen entſtehen dann erſt die beſtimmteren Gewalten, wie Helios, Okeanos u. ſ. f., welche die Naturgrundlage für die ſpäteren geiſtig individualiſirten Götter werden. Hier tritt alſo wieder eine von der Phantaſie

erfundene und durch die Kunst ausgestaltete Theogonie und Kosmogonie auf, deren erste Götter aber für die Anschauung einerseits noch unbestimmter Art bleiben, oder in's Maaßlose hin sich ausdehnen, und andererseits noch viel Symbolisches an sich tragen.

β. Was den bestimmteren Unterschied innerhalb dieser titanischen Mächte selber anbetrifft, so sind sie

αα. erstens tellurische, siderische Gewalten, ohne geistigen und sittlichen Inhalt, und deshalb ungebändigt, ein rohes, wildes Geschlecht, mißgestaltet, wie aus indischer oder ägyptischer Phantasie hervorgegangen, riesig und formlos. Sie stehen mit den anderweitigen Naturbesonderheiten, wie z. B. Brontes, Steropes, ebenso mit den Hekatonchiren Kottos, Briareus und Gyges, den Giganten, u. s. s. zunächst unter der Herrschaft des Uranos, danu des Kronos, dieses Haupttitanen, der offenbar auf die Zeit geht, und alle seine Kinder verschlingt, wie die Zeit ihre Erzeugungen, die sie geboren hat, auch wieder vernichtet. Dieser Mythe fehlt es nicht an symbolischem Sinn. Denn das Naturleben ist in der That der Zeit unterworfen und bringt nur Vergängliches zur Existenz, wie auch die vorgeschichtlichen Tage eines Volkes, das nur eine Nation, ein Stamm ist, aber keinen Staat bildet, und keine in sich selber festen Zwecke verfolgt, der geschichtlosen Gewalt der Zeit anheimfällt. Erst im Gesetz, in der Sittlichkeit, dem Staat, ist Festes vorhanden, das im Vorübergehen der Geschlechter bleibt, so wie die Muse alle dem Dauer und Befestigung giebt, was als natürliches Leben und wirkliche Handlung nur vergänglich und in der Zeitlichkeit vergangen wäre.

ββ. Weiter aber gehören zu diesem Kreise der alten Götter nicht nur Naturmächte als solche, sondern auch die nächsten Gewalten über die Elemente. Besonders ist die erste Bearbeitung des Metalls durch die Kraft der selber noch rohen elementarischen Natur, der Luft, des Wassers, Feuers, von Wichtig-

keit. Die Korybanten, Telchinen, ebenſo wohlthätige als bösartige Dämonen, die Pätaken, Pygmäen, Zwerge, in Bergarbeiten geſchickt, klein, mit dicken Bäuchen, können wir hier anführen.

Als eines hauptſächlich hervorragenden Uebergangspunktes aber iſt des Prometheus Erwähnung zu thun. Prometheus iſt ein Titan eigener Art, und ſeine Geſchichte verdient beſondere Aufmerkſamkeit. Mit ſeinem Bruder Epimetheus erſcheint er zunächſt den neuen Göttern befreundet; dann tritt er als Wohlthäter der Menſchen auf, die ſonſt in dem Verhältniß der neuen Götter und der Titanen nichts zu thun haben; er bringt den Menſchen das Feuer und dadurch die Möglichkeit, für die Befriedigung ihrer Bedürfniſſe, für die Ausbildung der techniſchen Künſte u. ſ. f. zu ſorgen, welche doch nichts Natürliches mehr ſind, und deshalb mit dem Titaniſchen ſcheinbar in keinem näheren Zuſammenhang ſtehen. Für dieſe That ſtraft Zeus den Prometheus, bis Herkules ihn endlich von ſeiner Qual erlöſt. Beim erſten Blick liegt in allen dieſen Hauptzügen nichts eigentlich Titaniſches, ja man könnte ſogar eine Inkonſequenz darin finden, daß Prometheus, wie Ceres, ein Wohlthäter der Menſchen iſt, und dennoch den alten titaniſchen Mächten zugezählt wird. Bei näherer Betrachtung jedoch verſchwindet dieſe Inkonſequenz ſogleich. In dieſer Beziehung geben z. B. ein Paar Stellen des Plato ſchon genügende Aufklärung. In dem Mythos nämlich, in welchem der Gaſtfreund dem jüngeren Sokrates erzählt, zur Zeit des Kronos ſeyen die Menſchen aus der Erde entſtanden, und der Gott ſelber habe für das Ganze Sorge getragen, dann aber ſey eine entgegengeſetzte Bewegung eingetreten, und die Erde ſich ſelbſt überlaſſen worden, ſo daß nun die Thiere verwildert und die Menſchen, denen bisher Nahrung und was ſie ſonſt brauchten, unmittelbar zufloß, ohne Rath und Hülfe geweſen ſeyen — heißt es bei dieſer Gelegenheit (Politicus ex rec. Bekk. II, 2. p. 283. Steph. 274.), das Feuer ſey dem

Menſchen vom Prometheus zugetheilt, die Kunſtfertigkeiten aber (τέχναι) vom Hephäſtos und der Mitkünſtlerin Athene. — Hier iſt ein ausdrücklicher Unterſchied zwiſchen dem Feuer und dem gemacht, was die Geſchicklichkeit in Bearbeitung roher Materialien hervorbringt, und dem Prometheus wird nur das Geſchenk des Feuers zugeſchrieben. Weitläufiger erzählt Plato die Mythe vom Prometheus im Protagoras. Dort heißt es (Protag. I, 1. p. 170—174; Steph. 320—323.): Es war einſt eine Zeit, da wohl die Götter waren, ſterbliche Geſchlechter aber nicht. Nachdem nun auch dieſen die feſtbeſtimmte Zeit der Entſtehung gekommen war, bildeten die Götter ſie drinnen in der Erde, ſie aus Erde und Feuer und dem miſchend, was mit dem Feuer und der Erde geeint wird. Als die Götter ſie dann an's Licht bringen wollten, trugen ſie dem Prometheus und Epimetheus auf, den Einzelnen nach Gebühr die Kräfte zu ertheilen und einzurichten. Vom Prometheus aber erbittet es ſich Epimetheus, ſelber zu vertheilen: habe ich vertheilt, ſagte er, ſo beſichtige du. Epimetheus aber, ungeſchickter Weiſe, verwendet alle Vermögen auf die Thiere, ſo daß für den Menſchen nichts mehr übrig bleibt, und als nun Prometheus zur Beſichtigung kommt, ſieht er die übrigen Lebendigen zwar mit Allem weislich ausgeſtattet, aber den Menſchen findet er nackt, unbeſchuhet, ohne Bedeckung und Waffen. Schon aber erſchien der feſtgeſtellte Tag, an welchem es nothwendig war, daß der Menſch hervorgehe aus der Erde an's Licht. In der Verlegenheit nun, welch' eine Hülfe er für den Menſchen fände, entwendet Prometheus des Hephäſtos und der Athene gemeinſame Weisheit mit dem Feuer — denn ohne Feuer war es ohnmöglich, daß ſie beſitzbar oder nützlich werde — und ſo ſchenkt er ſie dem Menſchen. Die für das Leben nöthige Weisheit hatte nun zwar der Menſch dadurch, die Politik aber nicht: denn dieſe war noch beim Zeus; dem Prometheus aber war in die Burg des Zeus hinein zu kommen nicht mehr geſtattet, umher auch ſtanden die furchtbaren

Wächter des Zeus. In das gemeinſchaftliche Gemach jedoch des Hephäſtos und der Athene, in welchem ſie ihre Kunſt ausübten, geht er insgeheim hinein, und nachdem er die Feuerkunſt des Hephäſtos und die andere (die Webekunſt) der Athene entwendet, ſchenkt er ſie dem Menſchen. Und hieraus entſteht für den Menſchen das Vermögen der Lebensbefriedigung (εὐπορία τοῦ βίου), den Prometheus aber, des Epimetheus wegen, traf ſpäter, wie erzählt wird, die Strafe des Diebſtahls. — Weiter ſodann erzählt Plato in einer gleich darauf folgenden Stelle, daß den Menſchen jedoch zu ihrer Erhaltung die Kunſt des Krieges gegen die Thiere, die von der Politik nur ein Theil ſey, gleichfalls noch gefehlt habe, weshalb ſie ſich in Städten geſammelt, dort aber, da ihnen die Staatseinrichtung abging, ſich ſo beleidigt und wieder zerſtreut hätten, daß Zeus genöthigt war, durch Hermes ihnen die Schaam und das Recht zu ſenden. — In dieſen Stellen iſt ausdrücklich der Unterſchied der unmittelbaren Lebenszwecke, die ſich auf die phyſiſche Behaglichkeit, die Sorge für die Befriedigung der nächſten Bedürfniſſe beziehn, und der Staatseinrichtung hervorgehoben, welche ſich das Geiſtige, Sitte, Geſetz, Recht des Eigenthums, Freiheit, Gemeinweſen zum Zwecke macht. Dieß Sittliche, Rechtliche hat Prometheus den Menſchen nicht gegeben, ſondern nur die Liſt gelehrt, die Naturdinge zu beſiegen, und zum Mittel menſchlicher Befriedigung zu gebrauchen. Das Feuer und die Geſchicklichkeiten, die ſich des Feuers bedienen, ſind nichts Sittliches in ſich ſelbſt, ebenſo wenig die Webekunſt, ſondern treten zunächſt nur in den Dienſt der Selbſtſucht und des Privatnutzens, ohne auf das Gemeinſame des menſchlichen Daſeyns und das Oeffentliche des Lebens Bezug zu haben. Weil Prometheus nichts Geiſtigeres und Sittlicheres dem Menſchen zuzutheilen im Falle war, gehört er auch nicht dem Geſchlecht der neuen Götter an, ſondern der Titanen. Hephäſtos hat zwar gleichfalls das Feuer und die damit zuſammenhängenden Künſte zum Element ſeiner Wirkſamkeit, und iſt dennoch ein neuer

Gott, aber Zeus hat ihn vom Olympos herabgeſchleudert und er iſt der hinkende Gott geblieben. Ebenſowenig iſt es deshalb eine Inkonſequenz, wenn wir die Ceres, welche, wie Prometheus, ſich als Wohlthäterin des Menſchengeſchlechts erweiſt, den neuen Göttern zugezählt finden. Denn was Ceres lehrte, war der Ackerbau, mit dem ſogleich Eigenthum, und weiterhin Ehe, Sitte und Geſetz in Verbindung ſteht.

γγ. Ein dritter Kreis der alten Götter enthält nun zwar weder perſonificirte Naturmächte als ſolche in ihrer Wildheit oder Liſt, noch die nächſte Macht über die vereinzelten Naturelemente im Dienſte der untergeordneteren menſchlichen Bedürfniſſe, ſondern ſtreift ſchon gegen das in ſich ſelbſt Ideelle, Allgemeine und Geiſtige heran. Was aber den hierher zu rechnenden Gewalten deſſenungeachtet abgeht, iſt die geiſtige Individualität und deren gemäße Geſtalt und Erſcheinung, ſo daß ſie nun auch mehr oder weniger in Betreff ihrer Wirkſamkeit einen näheren Bezug auf das im Natürlichen Nothwendige und Weſentliche behalten. Als Beiſpiel können wir an die Vorſtellung von der Nemeſis, Dike, den Erinnyen, Eumeniden und Mören erinnern. Allerdings drängen ſich hier ſchon die Beſtimmungen von Recht und Gerechtigkeit hervor, dies nothwendige Recht aber, ſtatt als das in ſich Geiſtige und Subſtantielle der Sittlichkeit gefaßt und geſtaltet zu ſeyn, bleibt entweder bei der allgemeinſten Abſtraktion ſtehen, oder betrifft das dunkle Recht des Natürlichen innerhalb geiſtiger Verhältniſſe, die Blutliebe z. B. und ihr Recht, das nicht dem in klarer Freiheit ſeiner ſelbſtbewußten Geiſte zugehört, und deshalb auch nicht als geſetzliches Recht, ſondern im Gegenſatz gegen daſſelbe als unverſöhnliches Recht der Rache erſcheint.

Was das Nähere angeht, ſo will ich nur weniger Vorſtellungen Erwähnung thun. Die Nemeſis z. B. iſt die Macht, das Emporgehobene zu erniedrigen, das Allzuglückliche von ſeiner Höhe herabzuwerfen und dadurch die Gleichheit herzuſtellen.

Das Recht der Gleichheit aber iſt das ganz abſtrakte und äußerliche Recht, das ſich zwar im Bereich geiſtiger Zuſtände und Verhältniſſe thätig erweiſt, ohne jedoch den ſittlichen Organismus derſelben zum Inhalte der Gerechtigkeit zu machen.

Eine andere Hauptſeite liegt darin, daß den alten Göttern das Recht der Familienzuſtände, in ſofern dieſelben auf der Natürlichkeit beruhn, und dadurch dem öffentlichen Recht und Geſetz des Gemeinweſens entgegenſtehn, zugetheilt wird. Als deutlichſtes Beiſpiel für dieſen Punkt laſſen ſich die Eumeniden des Aeſchylus anführen. Die furchtbaren Jungfrauen verfolgen den Oreſt des Muttermordes willen, den ihm Apollo, der neue Gott, geboten, damit Agamemnon, der erſchlagene Gatte und König, nicht ungerächt bleibe. Das ganze Drama geſtaltet ſich dadurch zu einem Kampfe zwiſchen dieſen göttlichen Mächten, welche in Perſon gegeneinander auftreten. Einerſeits ſind die Eumeniden Rachegöttinnen, aber ſie heißen die Wohlmeinenden, und unſere gewöhnliche Vorſtellung von Furien, zu denen wir ſie umwandeln, iſt roh und barbariſch. Denn zu ihrer Verfolgung haben ſie ein weſentliches Recht, und ſind deshalb nicht nur gehäſſig, wild und grauſam in den Martern, die ſie auferlegen. Das Recht jedoch, das ſie gegen Oreſt geltend machen, iſt nur das Recht der Familie, in ſofern dieſelbe im Blute wurzelt. Der innigſte Zuſammenhang von Sohn und Mutter, welchen Oreſt zerriſſen, iſt die Subſtanz, die ſie vertreten. Apollo ſtellt der natürlichen, ſchon ſinnlich im Blute begründeten und empfundenen Sittlichkeit das Recht des in ſeinem tieferen Rechte verletzten Ehegatten und Fürſten entgegen. Der Unterſchied ſcheint zunächſt äußerlich, da beide Parteien die Sittlichkeit innerhalb ein und deſſelben Gebiets, der Familie, verfechten. Dennoch hat die gehaltvolle Phantaſie des Aeſchylus, die wir deshalb auch von dieſer Seite her mehr und mehr ſchätzen müſſen, hier einen Gegenſatz aufgefunden, der nicht etwa oberflächlich, ſondern von durchweg weſentlicher Art iſt. Das Verhältniß von Kindern zu

Eltern nämlich beruht auf der Einheit im Natürlichen, das Bündniß des Ehegatten und der Ehefrau dagegen muß als Ehe genommen werden, welche nicht nur aus bloß natürlicher Liebe, aus Bluts- und Naturverwandtſchaft herkommt, ſondern aus bewußter Neigung entſpringt, und dadurch der freien Sittlichkeit des ſelbſtbewußten Willens angehört. Wie ſehr die Ehe deshalb auch mit Liebe und Empfindung zuſammenhängt, ſo unterſcheidet ſie ſich doch von der Naturempfindung der Liebe, weil ſie auch unabhängig von derſelben beſtimmt gewußte Verpflichtungen, wenn auch die Liebe erſtorben iſt, anerkennt. Der Begriff und das Wiſſen von der Subſtantialität des ehelichen Lebens iſt etwas Späteres und Tieferes als der natürliche Zuſammenhalt von Sohn und Mutter, und macht den Beginn des Staats als der Realiſation des freien, vernünftigen Wollens aus. In der gleichen Weiſe liegt auch in dem Verhältniß des Fürſten zu den Bürgern der politiſche Zuſammenhang des gleichen Rechts, der Geſetze, der ſelbſtbewußten Freiheit und Geiſtigkeit der Zwecke. Dieß iſt der Grund, weshalb die Eumeniden, die alten Göttinnen, den Oreſtes zu ſtrafen trachten, während Apollo die klare, wiſſende und ſich wiſſende Sittlichkeit, das Recht des Gatten und Fürſten vertheidigt, indem er mit Recht den Eumeniden entgegnet (Eum. v. 206—209): Wenn das Verbrechen der Klytemneſtra nicht wäre gerochen worden, wahrlich würde ich ehrlos und für nichts erachten der Vollzieherin Here und des Zeus Bündniſſe.

Intereſſanter noch, obſchon ganz in das menſchliche Empfinden und Handeln hineinverlegt, tritt derſelbe Gegenſatz in der Antigone hervor, einem der allererhabenſten, in jeder Rückſicht vortrefflichſten Kunſtwerke aller Zeiten. Alles in dieſer Tragödie iſt konſequent; das öffentliche Geſetz des Staats, und die innere Familienliebe und Pflicht gegen den Bruder ſtehn einander ſtreitend gegenüber, das Familienintereſſe hat das Weib, Antigone, die Wohlfahrt des Gemeinweſens Kreon, der Mann,

zum Pathos. Polynikes, die eigne Vaterstadt bekämpfend, war vor Theben's Thoren gefallen, und Kreon, der Herrscher, durch ein öffentlich verkündetes Gesetz droht jedem den Tod, der jenem Feinde der Stadt die Ehre des Begräbnisses zu Theil werden ließe. Diesen Befehl aber, der nur das öffentliche Wohl des Staats betrifft, läßt sich Antigone nichts angehen, sie vollbringt als Schwester die heilige Pflicht der Bestattung, nach der Pietät ihrer Liebe zum Bruder. Dabei beruft sie sich auf das Gesetz der Götter; die Götter aber, die sie verehrt, sind die unteren Götter des Hades, (Soph. Ant. v. 451, ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη), die inneren der Empfindung, der Liebe, des Bluts, nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewußten Volks- und Staatslebens.

γ. Der dritte Punkt, den wir in Rücksicht auf die Theogonie der klassischen Kunstanschauung herausheben können, betrifft den Unterschied der alten Götter, in Bezug auf ihre Macht und die Dauer ihrer Herrschaft. Hier haben wir drei Seiten bemerklich zu machen.

αα. Erstlich nämlich ist das Entstehen der Götter eine Aufeinanderfolge. Aus dem Chaos, nach Hesiodus, gehen Gaea, Uranos, u. s. f. hervor, dann Kronos und sein Geschlecht, endlich Zeus mit den Seinigen. Diese Folge nun erscheint einerseits als ein Aufsteigen von den abstrakteren und gestaltloseren zu konkreteren und schon bestimmter gestalteten Naturmächten, andererseits als ein beginnendes Emporragen des Geistigen über das Natürliche. So läßt z. B. Aeschylus in den Eumeniden die Pythia im Tempel zu Delphi mit den Worten beginnen: Zuerst verehre ich mit diesem Gebete die erste Orakelgeberin, Gaea, und auf sie die Themis, welche als zweite nach der Mutter in diesem Ort der Weissagung ihren Sitz hatte. Pausanias dagegen, der gleichfalls die Erde zuerst als Orakelgeberin nennt, sagt, daß Daphne sodann von ihr sey zur Verkünderin bestellt worden. In einer anderen Reihe

wieder ſetzt Pindar die Nacht voran, ihr giebt er dann die Themis zur Nachfolgerin, dieſer die Phöbe, bis er endlich auf Phöbos kommt. Es wäre intereſſant, dieſen beſtimmten Unterſchieden nachzugehen, wozu hier jedoch nicht der Ort iſt.

ββ. Die Aufeinanderfolge nun ferner, indem ſie ſich ebenſoſehr als ein Weiterſchreiten zu in ſich vertiefteren und reichhaltigern Göttern geltend zu machen hat, erſcheint auch in der Form der Herabſetzung des Früheren und Abſtrakteren, innerhalb des alten Göttergeſchlechtes ſelber. Den erſten älteſten Mächten wird ihre Herrſchaft geraubt, wie Kronos den Uranos entthronte, und die ſpäteren ſetzen ſich an ihre Stelle.

γγ. Dadurch wird das negative Verhältniß der Umgeſtaltung, das wir von Hauſe aus als das Weſen dieſer erſten Stufe der klaſſiſchen Kunſtform feſtſtellten, nun auch zum eigentlichen Mittelpunkte derſelben, und da die Perſonifikation hier die allgemeine Form iſt, in welcher die Götter zur Vorſtellung kommen, und die vorſchreitende Bewegung ſich der menſchlichen und geiſtigen Individualität entgegendrängt, wenn dieſe zunächſt auch noch in unbeſtimmter und unförmlicher Geſtalt auftritt, ſo bringt ſich die Phantaſie das negative Verhalten der jüngeren Götter gegen die älteren als Kampf und Krieg zur Anſchauung. Der weſentliche Fortgang aber iſt der, von der Natur zum Geiſt, als dem wahren Gehalt und der eigentlichen Form für die klaſſiſche Kunſt. Dieſer Fortgang und die Kämpfe, vermittelſt derer wir ihn zu Stande kommen ſehn, gehört nicht mehr zum ausſchließlichen Kreiſe der alten Götter, ſondern fällt in den Krieg, durch welchen die neuen Götter ihre dauernde Herrſchaft über die alten begründen.

c) Der Gegenſatz von Natur und Geiſt iſt an und für ſich nothwendig. Denn der Begriff des Geiſtes, als wahrhafter Totalität iſt, wie wir ſchon früher ſahen, an ſich nur dieß, ſich zu trennen, in ſich als Objektivität und in ſich als Subjekt, um ſich durch dieſen Gegenſatz aus der Natur herzukommen und

sodann als Ueberwinder und Macht derselben frei und heiter gegen sie zu seyn. Dieß Hauptmoment im Wesen des Geistes selbst ist daher auch ein Hauptmoment in der Vorstellung, welche er sich von sich selber giebt. Geschichtlicher, wirklicher Weise zeigt sich dieser Uebergang als die vorgeschrittene Umbildung des Naturmenschen zum rechtlichen Zustande, zu Eigenthum, Gesetzen, Verfassung, politischem Leben; göttlicher, ewiger Weise ist dieß die Vorstellung von der Besiegung der Naturmächte durch die geistig individuellen Götter.

α. Dieser Kampf stellt eine absolute Katastrophe dar, und ist die wesentliche That der Götter, durch welche erst der Hauptunterschied der alten und neuen Götter zum Vorschein kommt. Auf den Krieg, der diesen Unterschied herausstellt, müssen wir deshalb nicht als auf irgend eine Mythe, die den Werth jeder andern hätte, hinweisen, sondern müssen ihn als die Mythe ansehen, welche den Wendungspunkt macht, und die Schaffung der neuen Götter ausdrückt.

β. Das Resultat dieses gewaltsamen Götterstreits ist der Sturz der Titanen, der alleinige Sieg der neuen Götter, die sodann in ihrer gesicherten Herrschaft durch die Phantasie nach allen Seiten hin sind ausgestattet worden. Die Titanen dagegen werden verbannt, und müssen im Innern der Erde hausen, oder, wie Okeanos, am dunkeln Saume der hellen, heiteren Welt weilen, oder erleiden auch sonst noch mannigfaltige Strafen. Prometheus z. B. wird an das skythische Gebirge geschmiedet, wo der Adler unersättlich an der immer wieder wachsenden Leber nagt; in der ähnlichen Weise quält in der Unterwelt den Tantalus ein unendlicher nie gelöschter Durst, und Sisyphus muß den stets wieder herabrollenden Felsblock vergeblich immer von Neuem emporwälzen. Diese Strafen sind, wie die titanischen Naturgewalten selber, das in sich Maaßlose, die schlechte Unendlichkeit, die Sehnsucht des Sollens oder das Ungesättigte der subjektiven Naturbegier, welche in ihrer dauernden Wieder-

holung zu keiner letzten Ruhe der Befriedigung gelangt. Denn der richtige göttliche Sinn der Griechen hat das Hinausgehen in's Weite und Unbeſtimmte nicht nach Art der modernen Sehnſucht als ein Höchſtes für den Menſchen, ſondern als eine Verdammniß angeſehen und in den Tartarus verwieſen.

γ. Fragen wir nun im Allgemeinen, was von jetzt an für die klaſſiſche Kunſt zurücktreten muß, und nicht mehr als letzte Form und gemäßer Inhalt zu gelten berechtigt bleibt, ſo ſind das Nächſte die Naturelemente. Damit fällt alles Trübe, Phantaſtiſche, Unklare, jede wilde Vermiſchung von Natürlichem und Geiſtigem, von in ſich ſubſtantiellen Bedeutungen und zufälligen Aeußerlichkeiten für die Welt der neuen Götter fort, in welcher die Erzeugniſſe einer unbegränzten Vorſtellung, die das Maaß von Geiſtigem noch nicht inne hat, keinen Raum mehr finden, und das helle Licht des Tages mit Recht fliehen müſſen. Denn man mag die großen Kabiren, die Korybanten, die Darſtellungen der Zeugungskraft u. ſ. f. herausputzen, ſo viel man will, ſo gehören dergleichen Anſchauungen nach allen Zügen, — von der alten Baubo, die Göthe auf dem Blocksberg auf einem Mutterſchwein voranreiten läßt, nicht zu ſprechen — mehr oder weniger noch der Dämmerung des Bewußtſeyns an. Nur das Geiſtige iſt das an den Tag ſich Fördernde; was ſich nicht manifeſtirt und in ſich ſelber zur klaren Deutung bringt, iſt das Ungeiſtige, das in die Nacht und das Dunkel wieder zurück ſinkt. Das Geiſtige aber manifeſtirt ſich, und reinigt ſich, indem es ſelber ſeine Außenform beſtimmt, von der Willkür der Phantaſie, der Verſchwemmung der Geſtalten, und dem anderweitigen trüben ſymboliſchen Beiweſen.

In der gleichen Art finden wir jetzt die menſchliche Bethätigung, in ſofern ſie ſich auf das bloße Naturbedürfniß und deſſen Befriedigung beſchränkt, in den Hintergrund geſtellt. Das alte Recht, die Themis, Dike u. ſ. f., als nicht durch Geſetze, die in dem ſelbſtbewußten Geiſte ihren Urſprung nehmen, be-

ſtimmt, verliert ſeine unbeſchränkte Gültigkeit, und ebenſo wird umgekehrt das bloß Lokale, obſchon es noch hereinſpielt, in die allgemeinen Götterfiguren verwandelt, an denen es nur noch als nachgelaſſene Spur zurückbleibt. Denn wie im trojaniſchen Kriege die Griechen als ein Volk kämpften und ſiegten, ſo ſind auch die homeriſchen Götter, welche den Kampf der Titanen ſchon hinter ſich haben, eine in ſich feſte und beſtimmte Götterwelt, die dann vollends durch die ſpätere Poeſie und Plaſtik immer vollkommener beſtimmt und befeſtigt wurde. Dieß unbeſiegbar Feſte iſt in Betreff des Inhalts der griechiſchen Götter allein der Geiſt, aber nicht der Geiſt in ſeiner abſtrakten Innerlichkeit, ſondern als in Identität mit ſeinem äußeren ihm angemeſſenen Daſeyn, wie bei Plato Seele und Leib, als in Eins genaturt und in dieſer Gediegenheit aus einem Stück, das Göttliche und Ewige iſt. —

3. Poſitive Erhaltung der negativ geſetzten Momente.

Dem Siege der neuen Götter zum Trotz bleibt nun aber in der klaſſiſchen Kunſtform das Alte, theils in ſeiner bisher betrachteten urſprünglichen Form, theils in umgewandelter Geſtalt erhalten und verehrt. Nur der bornirte jüdiſche Nationalgott kann keine anderen Götter neben ſich vertragen, weil er Alles als der Eine ſeyn ſoll, obſchon er ſeiner Beſtimmtheit nach nicht über die Beſchränktheit hinauskommt, nur der Gott ſeines Volkes zu ſeyn. Denn ſeine Allgemeinheit zeigt er eigentlich nur durch die Schöpfung der Natur als Herr des Himmels und der Erde; im Uebrigen aber iſt er der Gott Abrahams, der die Kinder Israels aus Aegypten geführt, Geſetze vom Sinai gegeben, das Land Kanaan den Juden zugetheilt hat, und durch die enge Identifikation mit dem jüdiſchen Volk ganz partikular nur der Gott dieſes Volks iſt, und dadurch überhaupt weder als Geiſt in poſitivem Einklang mit der Natur ſteht, noch aus ſeiner Be-

ſtimmtheit und Objektivität in ſeine Allgemeinheit wahrhaftig als abſoluter Geiſt zurückgenommen erſcheint. Deshalb iſt dieſer harte Nationalgott ſo eifrig und befiehlt in ſeiner Eiferſucht, anderwärts nur lauter falſche Götzen zu ſehen. Die Griechen dagegen fanden ihre Götter bei allen Völkern, und nahmen das Fremde in ſich auf. Denn der Gott der klaſſiſchen Kunſt hat geiſtige und leibliche Individualität und iſt dadurch nicht der Eine und Einzige, ſondern eine beſondere Gottheit, welche wie jedes Beſonderes, einen Kreis des Beſonderen um ſich her oder ſich gegenüber als ihr Anderes hat, aus dem ſie reſultirt, und das ſeine Gültigkeit und ſeinen Werth zu bewahren weiß. Es geht damit, wie mit den beſonderen Sphären der Natur. Obgleich das Pflanzenreich die Wahrheit der geologiſchen Naturgebilde, das Thier wiederum die höhere Wahrheit des Vegetabiliſchen iſt, ſo bleiben dennoch die Gebirge und das aufgeſchwemmte Land als Boden der Bäume, Gebüſche und Blumen beſtehen, die wiederum neben dem Thierreich ihre Exiſtenz nicht verlieren.

a) Die nächſte Form nun, in welcher wir bei den Griechen das Alte erhalten finden, ſind die Myſterien. Die griechiſchen Myſterien waren nichts Geheimes in dem Sinne, daß das griechiſche Volk nicht mit ihrem Inhalt wäre allgemein bekannt geweſen. Im Gegentheil gehörten z. B. die meiſten Athenienſer und eine Menge Fremder zu den Eingeweihten in die eleuſiniſchen Geheimniſſe, aber ſie durften nicht von dem reden, worin ſie durch Einweihung belehrt worden waren. Man hat ſich neuerdings beſonders viel Mühe gegeben, die nähere Art der Vorſtellungen, welche die Myſterien enthielten, und der gottesdienſtlichen Handlungen, die bei ihrer Feier vorgenommen wurden, zu erforſchen. Doch ſcheint im Ganzen in den Myſterien keine große Weisheit oder tiefe Erkenntniß verborgen geweſen zu ſeyn, ſondern ſie bewahrten nur die alten Traditionen, die Grundlage des ſpäter durch die ächte Kunſt Umgebildeten, auf,

und hatten deshalb nicht das Wahrhafte, Höhere, Beſſere, ſondern das Geringere und Niedere zu ihrem Inhalt. Dieß Heiliggehaltene wurde in den Myſterien nicht klar ausgeſprochen, ſondern nur in ſymboliſchen Zügen überliefert. Und in der That kommt der Charakter des Unaufgeſchloſſenen, Unausgeſprochenen auch dem Alten, Telluriſchen, Sideriſchen, Titaniſchen zu, denn nur der Geiſt iſt das Offenbare und ſich Offenbarende. In dieſer Rückſicht macht die ſymboliſche Ausdrucksweiſe die andere Seite des Geheimen in den Myſterien aus, da im Symboliſchen die Bedeutung dunkel bleibt, und etwas Anderes enthält, als das Aeußere, an dem ſie ſich darſtellen ſoll, unmittelbar giebt. So wurden z. B. die Myſterien der Demeter und des Bacchus zwar auch geiſtig gedeutet, und erhielten dadurch einen tieferen Sinn; dieſem Gehalte aber blieb ſeine Form äußerlich, ſo daß er nicht klar aus ihr heraustreten konnte. Für die Kunſt ſind die Myſterien daher von geringem Einfluß, denn wenn auch vom Aeſchylus erzählt wird, er habe zu gefliſſentlich von der Demeter Myſtiſches verrathen, ſo beſchränkt ſich doch, was er ausſagt, darauf, daß Artemis die Tochter der Ceres geweſen ſey, und das iſt eine geringe Weisheit.

b) Klarer zweitens ſcheint die Verehrung und Aufbewahrung der alten Götter in die Kunſtdarſtellung ſelber hinein. Auf der vorigen Stufe z. B. ſprachen wir von Prometheus, als dem beſtraften Titan. Ebenſo aber finden wir ihn als befreit wieder. Denn wie die Erde und wie die Sonne iſt auch das Feuer, das Prometheus den Menſchen herabgebracht, das Eſſen des Fleiſches, das er ſie gelehrt hatte, ein weſentliches Moment des menſchlichen Daſeyns, eine nothwendige Bedingung für die Befriedigung der Bedürfniſſe, und ſo iſt auch dem Prometheus dauernd ſeine Ehre geworden. Im Oedipus auf Kolonos des Sophokles heißt es z. B. (V. 54—56.):

χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔχει· ἔχει δέ νιν
σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
Τιτὰν Προμηθεύς· —

und der Scholiaſt fügt hinzu, daß Prometheus auch in der Akademie mit der Athene verehrt werde, wie der Hephäſtos, und man zeige einen Tempel im Haine der Göttin, und ein altes Piedeſtal bei dem Eingange, auf welchem ſowohl eine Abbildung des Prometheus als auch des Hephäſtos ſey; Prometheus aber, nach dem Bericht des Lyſimachides, werde als Erſter und Aelterer dargeſtellt, in der Hand ein Scepter haltend, Hephäſtos als Jüngerer und Zweiter, und beiden ſey der Altar auf dem Piedeſtal gemeinſam. Prometheus hat denn auch der Mythe nach nicht fortdauernd ſeine Strafe erleiden müſſen, ſondern iſt durch Herkules ſeiner Feſſeln entledigt worden. In dieſer Befreiungsgeſchichte kommen wieder einige merkwürdige Züge vor. Prometheus nämlich wird deshalb ſeine Qual los, weil er dem Zeus die Gefahr ankündigt, die dem Reiche des Zeus von dem dreizehnten Nachkommen deſſelben drohe. Dieſer Nachkomme iſt Herkules, dem z. B. Poſeidon in den Vögeln des Ariſtophanes (V. 1645 — 48.) ſagt, er werde ſich ſelber ſchaden, wenn er den Vertrag wegen Abtretung der Götterherrſchaft eingehe, denn alles, was Zeus im Hinſcheiden hinterließe, werde ja ſein werden. Und in der That iſt Herkules der einzige Menſch, der in den Olymp übergegangen, aus einem Sterblichen zum Gott geworden iſt, und höher ſteht, als Prometheus, der ein Titan blieb. An Herkules und der Herakliden Namen iſt auch die Umwälzung der alten Herrſchergeſchlechter geknüpft. Die Herakliden brechen die Gewalt der alten Dynaſtieen und Königshäuſer, in denen der herrſchende Selbſtwille für ſeine eigenen Zwecke und Unbändigkeiten, ſo wie im Verhältniß zu den Bewohnern kein Geſetz über ſich anerkennt, und deshalb ungeheure gräuelhafte Thaten vollbringt. Herkules, ſelber im Dienſte eines Herrſchers, nicht als Freier, beſiegt die Roheit dieſes gewaltigen Willens. — In der ähnlichen Art können wir, um bei den früher ſchon gebrauchten Beiſpielen ſtehen zu bleiben, an dieſer Stelle auch wieder an die Eu-

meniden des Aeschylus erinnern. Der Kampf zwischen dem Apoll und den Eumeniden soll durch den Ausspruch des Areopagus geschlichtet werden. Ein menschliches Gericht, als Ganzes, an dessen Spitze Athene, als der konkrete Volksgeist selber steht, soll die Kollision zur Lösung bringen. Die Richter nun geben gleiche Stimmen für die Verdammung und Lossprechung ab, indem sie die Eumeniden und den Apoll in derselben Weise ehren, der weiße Stein der Athene aber entscheidet den Streit für Apollo. Die Eumeniden erheben, aufgebracht über diesen Urtheilsspruch der Athene, ihre Stimme, doch Pallas beschwichtigt sie, indem sie ihnen in dem berühmten Haine zu Kolonos Verehrung und Altäre zusagt. Was die Eumeniden ihrem Volke dafür leisten sollen, ist (V. 901. seq.) Schutz gegen Uebel, welche von natürlichen Elementen, der Erde, dem Himmel, dem Meer und den Winden herkommen, Abwehrung von Unfruchtbarkeit in den Erndten, von Mißrathen der lebendigen Saamen, Erzeugnisse, Geburten. Pallas aber übernimmt für sich in Athen die Sorge für die Kriegsstreitigkeiten und heiligen Kämpfe. — Gleichmäßig läßt Sophokles in seiner Antigone nicht nur die Antigone leiden und untergehen; im Gegentheil sehn wir ebensosehr den Kreon durch den schmerzlichen Verlust seiner Gattin und des Hämon gestraft, die durch den Tod der Antigone gleichfalls ihren Untergang finden. —

c) Drittens endlich bewahren die alten Götter nicht nur neben den neuen ihre Stelle, sondern, was wichtiger ist, in den neuen Göttern selber bleibt die Naturgrundlage enthalten, und genießt, indem sie, als der geistigen Individualität des klassischen Ideals gemäß, in ihnen nachklingt, einer dauernden Verehrung.

α. Dadurch ist man häufig verführt worden, die griechischen Götter ihrer menschlichen Gestalt und Form nach als bloße Allegorieen solcher Naturelemente aufzufassen. Dieß sind sie nicht. So hören wir z. B. oft genug von Helios als dem Gott der Sonne, von Diana als Göttin des Mondes oder von Neptun als Gott des Meeres sprechen. Solche Trennung aber des na-

türlichen Elementes, als Inhalts, und der menſchlich geſtalteten Perſonifikation, als Form, ſo wie die äußerliche Verknüpfung Beider, als bloße Herrſchaft Gottes über die Naturdinge, wie wir ſie aus dem alten Teſtamente her gewohnt ſind, dürfen wir auf die griechiſchen Vorſtellungen nicht anwenden. Denn wir finden bei den Griechen an keiner Stelle den Ausdruck ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης u. ſ. f., während ſie doch gewiß für dieſes Verhältniß, wenn es in ihrer Anſchauung gelegen hätte, auch den Ausdruck würden gebraucht haben. Helios iſt die Sonne als Gott.

β. Zugleich aber müſſen wir hierbei feſthalten, daß die Griechen nicht etwa das Natürliche als ſolches ſchon als göttlich anſahen. Im Gegentheil hatten ſie die beſtimmte Vorſtellung, das Natürliche ſey nicht das Göttliche; wie dieß Theils unausgeſprochen in dem enthalten iſt, was ihre Götter ſind, Theils auch ausdrücklich von ihnen herausgehoben wurde. Plutarch z. B. in ſeiner Schrift über Iſis und Oſiris kommt auch auf die verſchiedenen Erklärungsarten der Mythen und Götter zu reden. Iſis und Oſiris gehören der ägyptiſchen Anſchauung an, und hatten mehr noch als die entſprechenden griechiſchen Götter Naturelemente zu ihrem Inhalte, indem ſie nur das Sehnen und den Kampf ausdrücken, aus dem Natürlichen hinaus zum Geiſtigen fortzugehen; ſpäter genoſſen ſie in Rom großer Verehrung und machten ein Hauptmyſterium aus. Dennoch meint Plutarch, es wäre unwürdig, ſie als Sonne, Erde oder Waſſer erklären zu wollen. Nur alles dasjenige, was in der Sonne, Erde u. ſ. f. maaßlos und ohne Ordnung, mangelhaft oder im Uebermaaß ſey, das müſſe den Naturelementen zugeſchrieben werden, und nur das Gute und Ordnungsgemäße ſey ein Werk der Iſis, und der Verſtand, der λόγος, ein Werk des Oſiris. Als das Subſtantielle dieſer Götter wird deshalb nicht das Natürliche als ſolches angegeben, ſondern Geiſtiges, Allgemeines, λόγος, Verſtand, Geſetzmäßiges.

Bei dieſer Einſicht in die geiſtige Natur der Götter ſind

die beſtimmteren Naturelemente denn auch bei den Griechen von den neuen Göttern ebenſoſehr unterſchieden worden. Wir haben zwar die Gewohnheit, Helios und Selene z. B. mit Apoll und Diana zuſammenzuſtellen, bei Homer aber kommen ſie als von einander verſchieden vor. Daſſelbe gilt für Okeanos und Poſeidon und andere.

γ. Drittens aber bleibt in den neuen Göttern ein Nachklang der Naturmächte, deren Wirkſamkeit zur geiſtigen Individualität der Götter ſelbſt gehört. Den Grund für dieſes poſitive Zuſammenſchließen des Geiſtigen und Natürlichen in den Idealen der klaſſiſchen Kunſt haben wir ſchon früher angegeben, und können uns deshalb hier auf die Anführung einiger Beiſpiele beſchränken.

αα. Im Poſeidon liegt, wie in Pontos und Okeanos die Macht des erdumſtrömenden Meeres, aber ſeine Gewalt und Thätigkeit reicht weiter; er baute Ilium, und war ein Hort Athens; überhaupt wird er als Städtegründer verehrt, in ſofern das Meer das Element der Schifffahrt, des Handels und der Verbindung der Menſchen iſt. Ebenſo iſt Apollo, der neue Gott, das Licht des Wiſſens, der Orakelſprechende, und bewahrt dennoch einen Anklang an Helios, als Naturlicht der Sonne. Man ſtreitet zwar darüber, — wie Voß und Creuzer z. B. — ob Apollo auch auf die Sonne zu deuten ſey oder nicht, aber man kann in der That ſagen, er ſey die Sonne und ſey ſie nicht, da er nicht auf dieſen Naturinhalt beſchränkt bleibt, ſondern zu der Bedeutung des Geiſtigen erhoben iſt. Schon an und für ſich muß es auffallen, in welch einem weſentlichen Zuſammenhang Wiſſen und Erleuchten, das Licht der Natur und des Geiſtes ihrer Grundbeſtimmung nach mit einander ſtehen. Das Licht nämlich als Naturelement iſt das Manifeſtirende; ohne daß wir es ſelber ſehen, macht es die erhellten, beſchienenen Gegenſtände ſichtbar. Durch das Licht wird alles auf theoretiſche Weiſe für Anderes. Den gleichen Charakter des Manifeſtirens hat der Geiſt, das freie Licht des Bewußtſeyns, das Wiſſen und das Erkennen.

Der Unterſchied beſteht, außer der Verſchiedenheit der Sphären, in welchen dieß zwiefache Manifeſtiren ſich thätig erweiſt, nur darin, daß der Geiſt ſich ſelber offenbart, und in dem, was er uns giebt, oder was für ihn gemacht wird, bei ſich ſelber bleibt, das Licht der Natur aber nicht ſich ſelbſt, ſondern im Gegentheil das ihm Andere und Aeußerliche wahrnehmbar macht, und in dieſer Beziehung wohl aus ſich heraus, aber nicht, wie der Geiſt, ebenſo in ſich zurückgeht, weshalb es die höhere Einheit, im Andern bei ſich ſelber zu ſeyn, nicht gewinnt. Wie nun Licht und Wiſſen einen engen Zuſammenhang haben, finden wir auch in Apollo, als geiſtigem Gotte, noch die Erinnerung an das Licht der Sonne wieder. So ſchreibt z. B. Homer die Peſt im Lager der Griechen dem Apollo zu, der hier in der Sommerhitze als Wirkſamkeit der Sonne betrachtet wird. Ebenſo haben ſeine Todespfeile gewiß einen ſymboliſchen Zuſammenhang mit den Sonnenſtrahlen. In der äußerlichen Darſtellung müſſen es dann näher äußere Merkmale beſtimmen, in welcher Bedeutung der Gott vornehmlich ſolle genommen werden.

Beſonders wenn man der Entſtehungsgeſchichte der neuen Götter nachgeht, läßt ſich, wie dieß Creuzer vornehmlich herausgehoben hat, das Naturelement erkennen, welches die Götter des klaſſiſchen Ideals in ſich aufbewahren. So finden ſich z. B. in Jupiter Andeutungen an die Sonne, und die zwölf Arbeiten des Herkules, ſein Zug z. B., auf welchem er die Aepfel der Hesperiden holt, haben Bezug gleichfalls auf die Sonne und die zwölf Monate. Der Diana liegt die Beſtimmung der allgemeinen Mutter der Natur zu Grunde, wie die epheſiſche Diana z. B., welche zwiſchen dem Alten und Neuen ſchwankt, die Natur überhaupt, die Erzeugung und Ernährung zu ihrem Hauptinhalte hat, und dieſe Bedeutung auch in ihrer Außengeſtalt, durch die Brüſte u. ſ. f., andeutet. Bei der griechiſchen Artemis dagegen, der Jägerin, welche die Thiere tödtet, tritt in ihrer menſchlich ſchönen jungfräulichen Geſtalt und Selbſtſtändigkeit dieſe Seite ganz zurück, obſchon der halbe Mond und die Pfeile noch im-

mer an die Selene erinnern. In gleicher Art wird Aphrodite, jemehr man ihren Urſprung nach Aſien hin verfolgt, deſto mehr zur Naturmacht, kommt ſie ins eigentliche Griechenland herüber, ſo kehrt ſich die geiſtig individuellere Seite des Liebreizes, der Anmuth, der Liebe heraus, der es jedoch an einer Naturgrundlage keineswegs fehlt. Ceres hat in derſelben Weiſe die Naturproduktivität zu ihrem Ausgangspunkte, der ſich ſodann zu dem geiſtigen Inhalte fortleitet, deſſen Verhältniſſe ſich aus dem Ackerbau, Eigenthum u. ſ. f. entwickeln. Die Muſen behalten das Murmeln der Quelle zur Naturgrundlage, und Zeus ſelber iſt als allgemeine Naturmacht zu nehmen, und wird als der Donnerer verehrt, wiewohl bei Homer ſchon der Donner ein Zeichen des Mißfallens oder Beifalls, ein Omen iſt, und dadurch einen Bezug auf Geiſtiges und Menſchliches erhält. Auch Juno hat einen Naturanklang an das Himmelsgewölbe und den Luftkreis, in welchem die Götter wandeln. So heißt es z. B. Zeus habe den Herkules an die Bruſt der Juno gelegt, und fortgeſchleudert ſey aus der verſchütteten Milch die Milchſtraße entſtanden.

ββ. Wie nun in den neuen Göttern die allgemeinen Naturelemente einerſeits herabgeſetzt, andererſeits erhalten ſind, ſo iſt es auch mit dem Thieriſchen als ſolchem, das wir früher nur in ſeiner Degradation zu betrachten hatten. Jetzt können wir auch dem Thieriſchen eine poſitivere Stellung anweiſen. Da jedoch die klaſſiſchen Götter die ſymboliſche Geſtaltungsweiſe abgeſtreift haben, und zu ihrem Inhalte den ſich ſelbſt klaren Geiſt gewinnen, ſo muß ſich jetzt die ſymboliſche Bedeutung der Thiere in demſelben Grade verlieren, in welchem der Thiergeſtalt das Recht genommen iſt, ſich mit der menſchlichen in ungehöriger Art zu vermiſchen. Sie kommt deshalb als bloß bezeichnendes Attribut vor, und wird neben die Menſchengeſtalt der Götter geſtellt. So ſehen wir den Adler neben Jupiter, den Pfau neben Juno, die Tauben in Begleitung der Venus, den Hund, Anubis, als Wächter der Unter-

welt u. ſ. f. Wenn daher auch an den Idealen der geiſtigen Götter noch Symboliſches erhalten iſt, ſo wird es dennoch ſeiner urſprünglichen Bedeutung nach unſcheinbar, und die Naturbedeutung als ſolche, welche früher den weſentlichen Inhalt ausgemacht hatte, bleibt nur noch als Reſt und als partikuläre Aeußerlichkeit zurück, die nun ihrer Zufälligkeit wegen hin und wieder bizarr ausſieht, da ihr die frühere Bedeutung nicht mehr inwohnt. Indem ferner das Innere dieſer Götter das Geiſtige und Menſchliche iſt, ſo wird die Aeußerlichkeit an ihnen nun auch zu einer menſchlichen Zufälligkeit und Schwäche. In dieſer Beziehung können wir noch einmal an die vielfachen Liebſchaften des Jupiter erinnern. Ihrer urſprünglichen ſymboliſchen Bedeutung nach beziehen ſie ſich, wie wir ſahen, auf die allgemeine Thätigkeit des Zeugens, auf die Lebendigkeit der Natur. Als Liebſchaften des Jupiter aber, welche, in ſofern die Ehe mit Here als das feſte ſubſtantielle Verhältniß anzuſehen iſt, als eine Untreue gegen die Gattin erſcheinen, haben ſie die Geſtalt zufälliger Abenteuer, und vertauſchen ihren ſymboliſchen Sinn mit dem Charakter von willkürlich erfundenen loſen Geſchichten.

Mit dieſem Herabſetzen der bloßen Naturmächte und des Thieriſchen, ſo wie der abſtrakten Allgemeinheit geiſtiger Verhältniſſe, und mit dem Wiederaufnehmen derſelben in die höhere Selbſtſtändigkeit der geiſtigen, naturdurchdrungenen und durchdringenden Individualität, haben wir die nothwendige Entſtehungsgeſchichte, als die eigene Vorausſetzung für das Weſen des Klaſſiſchen, hinter uns, indem ſich das Ideal auf dieſem Wege durch ſich ſelber zu dem gemacht hat, was es ſeinem Begriff nach iſt. Dieſe ihrem Begriff gemäße Realität der geiſtigen Götter führt uns zu den eigentlichen Idealen der klaſſiſchen Kunſtform, welche, dem beſiegten Alten gegenüber, das Unvergängliche darſtellen, denn Vergänglichkeit überhaupt liegt in Unangemeſſenheit des Begriffs und ſeines Daſeyns.

Zweites Kapitel.

Das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform.

Was das eigentliche Weſen des Ideals ſey, haben wir bereits bei der allgemeinen Betrachtung des Kunſtſchönen geſehn. Hier müſſen wir es nun in dem ſpeciellen Sinne des klaſſiſchen Ideals nehmen, deſſen Begriff ſich uns gleichfalls ſchon mit dem Begriffe der klaſſiſchen Kunſtform überhaupt ergeben hat. Denn das Ideal, von dem jetzt zu reden iſt, beſteht nur darin, daß die klaſſiſche Kunſt das, was ihren innerſten Begriff ausmacht, wirklich erreicht und herausſtellt. Als Inhalt ergreift ſie auf dieſem Standpunkt das Geiſtige, in ſofern es die Natur und deren Mächte in ſein eigenes Bereich hineinzieht, und ſich ſomit nicht als bloße Innerlichkeit und Herrſchaft über die Natur zur Darſtellung bringt, zur Form aber nimmt ſie die menſchliche Geſtalt, That und Handlung, durch welche das Geiſtige in vollſtändiger Freiheit klar hindurchſcheint, und in das Sinnliche der Geſtalt nicht etwa als in eine nur ſymboliſch andeutende Aeußerlichkeit, ſondern als in ein Daſeyn ſich hineinlebt, das die angemeſſene Exiſtenz des Geiſtes iſt.

Die beſtimmtere Gliederung nun dieſes Kapitels läßt ſich folgendermaßen feſtſtellen:

Zuerſt haben wir die allgemeine Natur des klaſſiſchen Ideals zu betrachten, das zu ſeinem Inhalte wie zu ſeiner Form das Menſchliche hat, und beide Seiten zu dem vollendeteſten Entſprechen in einander arbeitet.

Zweitens aber, da ſich hier das Menſchliche ganz in die leibliche Geſtalt und äußere Erſcheinung verſenkt, wird es zur beſtimmten äußeren Geſtalt, welcher nur ein beſtimmter Gehalt gemäß iſt. Indem wir dadurch das Ideal zugleich als Beſonderheit vor uns haben, ergiebt ſich uns ein Kreis von beſonderen Göttern und Mächten des menſchlichen Daſeyns.

Drittens bleibt die Beſonderheit nicht bei der Abſtraktion nur einer Beſtimmtheit ſtehen, deren weſentlicher Charakter den ganzen Inhalt und das einſeitige Princip für die Darſtellung ausmachen würde, ſondern iſt ebenſoſehr eine Totalität in ſich und deren individuelle Einheit und Uebereinſtimmung. Ohne dieſe Erfüllung wäre die Beſonderheit kahl und leer, und es würde ihr die Lebendigkeit abgehen, welche dem Ideal in keiner Beziehung fehlen kann.

Nach dieſen drei Seiten der Allgemeinheit, Beſonderheit und individuellen Einzelheit haben wir jetzt das Ideal der klaſſiſchen Kunſt näher durchzugehen.

1. Das Ideal der klaſſiſchen Kunſt überhaupt.

Die Fragen nach dem Urſprung der griechiſchen Götter, in ſofern ſie den eigentlichen Mittelpunkt für die ideale Darſtellung abgeben, haben wir ſchon oben berührt, und geſehen, daß ſie der von der Kunſt umgebildeten Tradition angehören. Dieſe Umgeſtaltung nun konnte nur durch die zwiefache Herabſetzung, auf der einen Seite der allgemeinen Naturmächte und deren Perſonifikation, auf der anderen des Thieriſchen und der ſymboliſchen Bedeutung und Geſtalt deſſelben vor ſich gehn, um dadurch als den wahren Gehalt das Geiſtige, und als die wahre Form die menſchliche Erſcheinungsweiſe zu gewinnen.

a) Indem nun das klaſſiſche Ideal weſentlich erſt durch ſolche Umbildung des Früheren zu Stande kommt, ſo iſt die nächſte Seite, die wir daran herausſtellen müſſen, die, daß es aus dem Geiſte erzeugt iſt, und deshalb in dem Innerſten und Ei-

genſten der Dichter und Künſtler ſeinen Urſprung gefunden hat, die es mit ebenſo klarer als freier Beſonnenheit im Bewußtſeyn und Zwecke künſtleriſcher Produktion hervorbrachten. Gegen dieſes Machen ſcheint nun aber das Faktum zu ſtreiten, daß die griechiſche Mythologie auf älteren Traditionen beruht, und auf Auswärtiges, Orientaliſches hinweiſt. Herodot z. B., obſchon er in der bereits angeführten Stelle ſagt, Homer und Heſiodus hätten den Griechen ihre Götter gemacht, bringt dennoch an anderen Orten dieſelben griechiſchen Götter mit ägyptiſchen u. ſ. f. in engen Zuſammenhang. Denn im zweiten Buche (c. 49.) erzählt er ausdrücklich, des Dionyſus Namen habe Melampus den Hellenen gebracht, den Phallus und das ganze Opferfeſt eingeführt, doch mit einigem Unterſchiede, da Melampus den Dienſt des Dionyſus wohl von Kadmus dem Tyrier und den Phöniciern gelernt habe, welche mit Kadmus nach Böotien kamen. Dieſe entgegengeſetzten Ausſprüche haben in neuerer Zeit, beſonders in Beziehung auf Creuzer's Bemühungen, Intereſſe gewonnen, der im Homer z. B. alte Myſterien, und alle die Quellen aufzufinden ſucht, welche nach Griechenland zuſammengefloſſen waren, Aſiatiſches, Pelasgiſches, Dodonäiſches, Thrakiſches, Samothrakiſches, Phrygiſches, Indiſches, Buddhiſtiſches, Phöniciſches, Aegyptiſches, Orphiſches, nebſt dem unendlich vielen Einheimiſchen des ſpeciellen Lokals und anderer Einzelheiten. Dieſen vielfachen überkommenen Ausgangspunkten widerſpricht es freilich auf den erſten Blick, daß jene Dichter den Göttern ſollen die Namen und die Geſtalt gegeben haben. Beides aber, Tradition und eignes Bilden, läßt ſich durchaus vereinigen. Die Tradition iſt das Erſte, der Ausgangspunkt, der wohl Ingredienzien überliefert, aber noch nicht den eigentlichen Gehalt und die ächte Form für die Götter mitbringt. Dieſen Gehalt nahmen jene Dichter aus ihrem Geiſt, und fanden in freier Umwandlung für denſelben auch die wahre Geſtalt, und ſind dadurch in der That die Erzeuger der Mythologie geworden

welche wir in der griechiſchen Kunſt bewundern. Doch ſind die homeriſchen Götter deswegen auf der anderen Seite nicht etwa eine bloß ſubjektive Erdichtung, oder ein bloßes Machwerk, ſondern haben ihre Wurzel in dem Geiſte und Glauben des griechiſchen Volks und ſeiner nationalen religiöſen Grundlagen. Sie ſind die abſoluten Mächte und Gewalten, das Höchſte der griechiſchen Vorſtellung, der Mittelpunkt des Schönen überhaupt, von der Muſe ſelber dem Dichter eingegeben.

In dieſem freien Schaffen nun nimmt der Künſtler eine ganz andere Stellung als im Orient ein. Die indiſchen Dichter und Weiſen haben auch Vorgefundenes zu ihrem Ausgangspunkte; Naturelemente, Himmel, Thiere, Ströme u. ſ. f. oder die reine Abſtraktion des geſtaltloſen und inhaltloſen Brahman, ihre Begeiſterung aber iſt eine Zertrümmerung des Inneren der Subjektivität, die ſolches ihr Aeußerliches zu verarbeiten die ſchwere Aufgabe erhält, und bei der Maaßloſigkeit ihrer Phantaſie, welche jeder feſten abſoluten Richtung entbehrt, in ihren Erzeugungen nicht wahrhaft frei und ſchön ſeyn kann, ſondern ein unbändiges Produciren und Schweifen im Stoffe bleiben muß. Sie gleicht einem Baumeiſter, der keinen reinen Boden hat; alte Trümmer halbeingeſtürzter Mauern, Hügel, vorſpringende Felſen hemmen ihn, außer den beſonderen Zwecken, nach denen er ſeine Konſtruktion ausrichten ſoll, und er kann nichts als ein wildes, unharmoniſches, phantaſtiſches Gebilde hinſtellen. Was er producirt, iſt nicht das Werk ſeiner frei aus eigenem Geiſte ſchaffenden Phantaſie. — Umgekehrt geben uns hebräiſche Dichter Offenbarungen, die der Herr ſie ſprechen hieß, ſo daß hier wieder eine bewußtloſe Begeiſterung, getrennt, unterſchieden von der Individualität und dem producirenden Geiſt des Künſtlers, das Hervorbringende iſt, wie in der Erhabenheit überhaupt das Abſtrakte, Ewige, weſentlich im Verhältniß zu einem ihm Anderen und Aeußerlichen in die Anſchauung und das Bewußtſeyn kommt.

In der klassischen Kunst dagegen sind die Künstler und Dichter allerdings auch Propheten, Lehrer, die, was das Absolute und Göttliche sey, dem Menschen verkündigen und offenbar machen, *erstens* aber ist

α. der Inhalt ihrer Götter nicht das dem menschlichen Geiste nur Aeußere der Natur oder die Abstraktion der einen Gottheit, wobei nur ein oberflächliches Formiren oder die gestaltlose Innerlichkeit übrig bleibt, sondern ihr Gehalt ist dem menschlichen Geist und Daseyn entnommen, und dadurch das Eigene der menschlichen Brust, ein Gehalt, mit welchem der Mensch frei als mit sich selber zusammengehn kann, indem, was er hervorbringt, das schönste Erzeugniß seiner selbst ist.

β. *Zweitens* sind die Künstler ebensosehr *Poeten*, Bildner dieses Stoffs und Inhalts zur frei auf sich beruhenden Gestalt. Nach dieser Seite nun erweisen sich die griechischen Künstler als wahrhaft schaffende Dichter. Alle die vielfachen fremden Ingredienzien brachten sie in den Schmelztiegel, doch sie machten kein Gebräu daraus, wie in einem Hexenkessel, sondern verzehrten alles Trübe, Natürliche, Unreine, Fremde, Maaßlose in dem reinen Feuer des tieferen Geistes, sie brannten es zusammen, und ließen gereinigt die Gestalt hervortreten, mit nur schwachen Anklängen an den Stoff, woraus sie gebildet ward. Ihr Geschäft bestand in dieser Rücksicht theils in dem Abstreifen des Formlosen, Symbolischen, Unschönen und Mißgestalteten, das sie in dem Stoffe der Tradition vor sich hatten, theils in dem Herausheben des eigentlich Geistigen, das sie zu individualisiren und wofür sie die entsprechende äußere Erscheinung aufzusuchen oder zu erfinden hatten. Hier zuerst ist es die menschliche Gestalt und die nicht mehr als bloße Personifikation gebrauchte Form menschlicher Handlungen und Begebnisse, welche, wie wir sahen, als die einzig gemäße Realität nothwendig eintritt. Auch diese Formen findet der Künstler zwar in der Wirklichkeit vor, aber er hat an ihnen gleichfalls das Zufällige und Ungehörige zu

tilgen, ehe ſie ſich dem geiſtigen Inhalt des Menſchlichen, der, ſeiner Weſenheit nach gefaßt, zur Vorſtellung der ewigen Mächte und Götter wird, angemeſſen erweiſen können. Dieß iſt die freie, geiſtige und nicht nur willkürliche Produktion des Künſtlers.

γ. Indem nun drittens die Götter nicht nur für ſich daſtehen, ſondern auch innerhalb der konkreten Wirklichkeit der Natur und menſchlichen Begebniſſe thätig ſind, ſo geht das Geſchäft der Dichter auch darauf, die Gegenwart und Wirkſamkeit der Götter in dieſer Bezüglichkeit auf menſchliche Dinge zu erkennen, das Beſondere der Naturereigniſſe, der menſchlichen Thaten und Schickſale, worein die göttlichen Mächte verflochten erſcheinen, zu deuten, und dadurch das Geſchäft des Prieſters, des Mantis, zu theilen. Wir, auf dem Standpunkte unſerer heutigen proſaiſchen Reflexion, erklären die Naturerſcheinungen nach allgemeinen Geſetzen und Kräften, die Handlungen der Menſchen aus ihren inneren Abſichten und ſelbſtbewußten Zwecken, die griechiſchen Dichter aber blicken ſich überall nach dem Göttlichen um, und erzeugen, indem ſie die menſchlichen Thätigkeiten zu Handlungen der Götter geſtalten, durch ſolches Deuten erſt die verſchiedenen Seiten, nach denen die Götter mächtig ſind. Denn eine Menge ſolcher Deutungen giebt eine Menge von Handlungen, in denen ſich kund thut, was der eine oder andere Gott ſey. Schlagen wir z. B. die homeriſchen Gedichte auf, ſo finden wir dort faſt kein irgend bedeutendes Ereigniß, welches nicht aus dem Willen oder der wirklichen Beihülfe der Götter näher erläutert würde. Dieſe Auslegungen ſind die Einſicht, der ſelbſtgeſchaffene Glaube, die Anſchauung der Dichter, wie Homer ſie denn auch häufig in ſeinem eigenen Namen ausſpricht, und ſie zum Theil nur ſeinen Perſonen, den Prieſtern oder Helden in den Mund legt. Gleich im Anfang der Iliade z. B. hat er ſelber ſchon die Peſt im Lager der Griechen (I, V. 9—12.) aus dem Unwillen des Apollo über Agamemnon, der dem Chryſes die Tochter nicht freigeben wollte, erklärt, und läßt dann

weiterhin (I, V. 94—100.) dieſelbe Deutung durch Kalchas den Griechen verkündigen.

In der ähnlichen Weiſe berichtet Homer im letzten Geſange der Odyſſee, (als Hermes die Schatten der entſeelten Freier zur Asphodeloswieſe geleitet hat, und ſie dort den Achilleus finden und die übrigen Helden, die vor Troja gekämpft hatten, und endlich auch Agamemnon zu ihnen heranwandelt), wie dieſer (Od. XXIV, V. 41—63.) den Tod des Achilleus ſchildert: „Den ganzen Tag hatten die Griechen gekämpft, und trugen erſt als Zeus die Streitenden getrennt, den edlen Leichnam zu den Schiffen, und wuſchen ihn, häufig weinend, und ſalbten ihn. Da erſchallt auf dem Meere ein göttliches Getöſe, und die erſchreckten Achäer würden in die hohlen Schiffe geſtürzt ſeyn, wenn ſie nicht ein alter und Vieles wiſſender Mann, Neſtor, zurückgehalten hätte, deſſen Rath auch früher ſchon der beſte erſchienen.“ Er erklärt ihnen die Erſcheinung, indem er ſagt: „Die Mutter kommt aus dem Meer mit den unſterblichen Meergöttinnen, um ihrem geſtorbenen Sohne entgegen zu gehn. Auf dieſes Wort verließ die Furcht die großgeſinnten Achäer.“ Jetzt nämlich wußten ſie, woran ſie waren: Menſchliches, die Mutter, die Trauernde, kommt ihm entgegen, ihrem Auge, ihrem Ohr begegnet nur, was ſie ſelber ſind; Achill iſt ihr Sohn, ſie ſelbſt voll Klage; und ſo fährt denn auch Agamemnon, zum Achill gewendet, in ſeiner Schilderung mit Beſchreibung des allgemeinen Schmerzes fort: „um dich her aber,“ ſagt er, „ſtanden die Töchter des Meergreiſes, weheklagend, und legten die ambroſiſchen Kleider an; die Muſen auch, die Neun zuſammt, wechſelnd in ſchönem Geſange klagten, und da wurde wohl keiner thränenlos geſehen der Argeier, ſo rührte der hellſtimmige Geſang.“

Vor Allem aber hat mich in dieſer Beziehung eine andere Göttererſcheinung in der Odyſſee jedesmal angezogen und be-

ſchäftigt. Odyſſeus auf ſeiner Irrfahrt, unter den Phäaken (Odyss. VIII. V. 159 — 200.) bei den Kampfſpielen von Euryalos geſchmäht, weil er ſich geweigert hatte, am Wettkampf im Diskuswerfen Theil zu nehmen, antwortet gereizt, mit finſteren Blicken und derben Worten; dann ſteht er auf, ergreift die Scheibe, größer und ſchwerer als die der Uebrigen, und ſchleudert ſie weit hin über das Ziel. Einer der Phäaken bezeichnet die Stelle, und ruft ihm zu: Auch ein Blinder kann den Stein ſehen: er liegt nicht gemiſcht unter den anderen, ſondern weit voraus; in dieſem Wettkampf haſt du nichts zu fürchten, kein Phäake wird deinen Wurf erreichen oder beſiegen. So ſprach er, aber der viel duldende, göttliche Odyſſeus freute ſich, einen wohlgewogenen Freund zu ſehen in dem Wettſpiel. — Dieß Wort, das befreundete Zunicken eines Phäaken legt Homer als das befreundete Erſcheinen der Athene aus.

b) Welches ſind nun, ergeht die weitere Frage, die Produkte dieſer klaſſiſchen Weiſe künſtleriſcher Thätigkeit, welcher Art ſind die neuen Götter der griechiſchen Kunſt?

α. Die allgemeinſte und zugleich vollendeteſte Vorſtellung von ihrer Natur giebt uns ihre koncentrirte Individualität, in ſofern dieſelbe aus der Mannigfaltigkeit von Beiweſenheiten, einzelnen Handlungen und Begebenheiten in den einen Brennpunkt ihrer einfachen Einheit mit ſich zuſammengefaßt iſt.

αα. Was uns aus dieſen Göttern anſpricht, iſt zunächſt die geiſtige ſubſtantielle Individualität, welche aus dem bunten Schein des Partikularen der Noth, und vielzweckigen Unruhe des Endlichen in ſich, zurückgenommen, auf ihrer eigenen Allgemeinheit, wie auf einer ewigen, klaren Grundlage ſicher beruht. Nur dadurch erſcheinen die Götter als die unvergänglichen Mächte, deren ungetrübtes Walten nicht am Beſonderen in der Verwicklung mit Anderem und Aeußerlichem, ſondern an ihrer eigenen Unwandelbarkeit und Gediegenheit zur Anſchauung kommt.

ββ. Umgekehrt aber ſind ſie nicht etwa die bloße Abſtrak-

tion geiſtiger Allgemeinheiten, und dadurch ſogenannte allgemeine Ideale, ſondern, in ſofern ſie Individuen ſind, erſcheinen ſie als ein Ideal, das an ſich ſelbſt Daſeyn, und deswegen Beſtimmtheit, d. h. als Geiſt Charakter hat. Ohne Charakter tritt keine Individualität hervor. Nach dieſer Seite hin liegt, wie bereits oben iſt ausgeführt worden, auch den geiſtigen Göttern eine beſtimmte Naturmacht zu Grunde, mit welcher ſich eine beſtimmte ſittliche Subſtanz verſchmilzt, und jedem Gott einen abgegränzten Kreis ſeiner ausſchließlicheren Wirkſamkeit anweiſt. Die mannigfaltigen Seiten und Züge, welche durch dieſe Beſonderheit hereinkommen, machen, als zur einfachen Einheit mit ſich reducirt, die Charaktere der Götter aus.

γγ. Im wahren Ideal jedoch darf ſich dieſe Beſtimmtheit ebenſowenig zur ſcharfen Beſchränkung auf die Einſeitigkeit des Charakters verendlichen, ſondern muß gleichmäßig wieder zur Allgemeinheit des Göttlichen zurückgenommen erſcheinen. So iſt denn jeder Gott, indem er die Beſtimmtheit als göttliche und damit als allgemeine Individualität in ſich trägt, Theils beſtimmter Charakter, Theils Alles in Allem, und ſchwebt in der vollen einigen Mitte zwiſchen bloßer Allgemeinheit und ebenſo abſtrakter Beſonderheit. Dieß giebt dem ächten Ideal des Klaſſiſchen die unendliche Sicherheit und Ruhe, die kummerloſe Seligkeit und ungehemmte Freiheit.

β. Als Schönheit der klaſſiſchen Kunſt nun ferner iſt der an ſich ſelbſt beſtimmte göttliche Charakter nicht nur geiſtig, ſondern ebenſoſehr äußerlich in ihrer Leiblichkeit erſcheinende dem Auge wie dem Geiſte ſichtbare Geſtalt.

αα. Dieſe Schönheit, da ſie nicht nur das Natürliche und Thieriſche in ſeiner geiſtigen Perſonifikation, ſondern das Geiſtige ſelber in deſſen adäquatem Daſeyn zu ihrem Inhalte hat, darf nur in ihrem Beiweſen Symboliſches und auf das nur Natürliche Bezügliches aufnehmen; ihr eigentlicher Ausdruck iſt die dem Geiſte, und nur dem Geiſte, eigenthümliche äußere Ge-

ſtalt, in ſoweit das Innere in ihr ſich ſelber zur Exiſtenz bringt, und ſich vollendet durch ſie hindurchergießt.

ββ. Auf der anderen Seite muß die klaſſiſche Schönheit nicht den Ausdruck der Erhabenheit gewähren. Denn das abſtrakt Allgemeine allein, das ſich in keiner Beſtimmtheit mit ſich ſelber zuſammenſchließt, ſondern nur negativ gegen das Beſondere überhaupt, und ſomit auch gegen jede Verleiblichung gekehrt iſt, giebt den Anblick des Erhabenen. Die klaſſiſche Schönheit aber führt die geiſtige Individualität mitten in ihr zugleich natürliches Daſeyn hinein, und explicirt das Innre nur im Elemente äußerer Erſcheinung.

γγ. Deshalb muß jedoch die Außengeſtalt ſich ebenſoſehr wie das Geiſtige, das in ihr ſich Daſeyn verſchafft, von jeder Zufälligkeit äußerer Beſtimmtheit, von jeder Naturabhängigkeit und Krankhaftigkeit befreien, aller Endlichkeit, allem Vorübergehenden, aller Geſchäftigkeit für bloß Sinnliches entnommen ſeyn, und ihre mit dem beſtimmten geiſtigen Charakter des Gottes ſich verſchwiſternde Beſtimmtheit zum freien Einklang mit den allgemeinen Formen der menſchlichen Geſtalt reinigen und erheben. Die makelloſe Aeußerlichkeit allein, in der jeder Zug der Schwäche und Relativität verwiſcht und jeder Flecken willkürlicher Partikularität ausgelöſcht iſt, entſpricht dem geiſtigen Innern, welches in ſie ſich verſenken und in ihr leiblich werden ſoll.

γ. Da nun aber die Götter aus ihrer Beſtimmtheit des Charakters zugleich in die Allgemeinheit zurückgebogen ſind, ſo hat ſich auch in ihrer Erſcheinung zugleich das Selbſtſeyn des Geiſtes als das Beruhen in ſich und als die Sicherheit ſeiner in ſeinem Aeußern darzuſtellen.

αα. Darum ſehen wir in der konkreten Individualität der Götter, bei dem eigentlich klaſſiſchen Ideal, ebenſoſehr dieſen Adel und dieſe Hoheit des Geiſtes, in welcher ſich, trotz ſeinem gänzlichen Hineingehen in die leibliche und ſinnliche Geſtalt, das Entferntſeyn von aller Bedürftigkeit des Endlichen kund giebt.

Das reine Inſichſeyn und die abſtrakte Befreiung von jeder Art der Beſtimmtheit würde zur Erhabenheit führen, indem das klaſſiſche Ideal aber zum Daſeyn, das nur das ſeinige, das Daſeyn des Geiſtes ſelber iſt, heraustritt, ſo zeigt ſich auch die Erhabenheit deſſelben in die Schönheit verſchmolzen, und in ſie gleichſam unmittelbar übergegangen. Dieß macht für die Göttergeſtalten den Ausdruck der Hoheit, der klaſſiſch ſchönen Erhabenheit nothwendig. Ein ewiger Ernſt, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter, und iſt ausgegoſſen über ihre ganze Geſtalt.

ββ. In ihrer Schönheit erſcheinen ſie deshalb über die eigene Leiblichkeit erhoben, und es entſteht dadurch ein Widerſtreit zwiſchen ihrer ſeligen Hoheit, die ein geiſtiges Inſichſeyn, und zwiſchen ihrer Schönheit, die äußerlich und leiblich iſt. Der Geiſt erſcheint ganz in ſeine Außengeſtalt verſenkt, und doch zugleich aus ihr heraus nur in ſich verſunken. Es iſt wie das Wandeln eines unſterblichen Gottes unter ſterblichen Menſchen.

In dieſer Beziehung bringen die griechiſchen Götter einen Eindruck hervor, bei aller Verſchiedenheit ähnlich dem, welchen Goethe's Büſte von Rauch, als ich ſie das erſtemal ſah, auf mich machte. Sie haben ſie gleichfalls geſehen, dieſe hohe Stirn, dieſe gewaltige, herrſchende Naſe, das freie Auge, das runde Kinn, die geſprächigen, vielgebildeten Lippen, die geiſtreiche Stellung des Kopfes, auf die Seite und etwas in die Höhe den Blick weggewendet; und zugleich die ganze Fülle der ſinnenden, freundlichen Menſchlichkeit, dabei dieſe ausgearbeiteten Muskeln der Stirn, der Mienen, der Empfindungen, Leidenſchaften, und in aller Lebendigkeit die Ruhe, Stille, Hoheit im Alter; und nun daneben das Welke der Lippen, die in den zahnloſen Mund zurückfallen, das Schlaffe des Halſes, der Wangen, wodurch der Thurm der Naſe noch größer, die Mauer der Stirn noch höher heraustritt. — Die Gewalt dieſer feſten Geſtalt, die vornehmlich auf das Unwandelbare reducirt iſt, erſcheint in ihrer

loſen hängenden Umgebung, wie der erhabene Kopf und die Geſtalt der Orientalen in ihrem weiten Turban, aber ſchlotterndem Oberkleid und ſchleppenden Pantoffeln; — es iſt der feſte, gewaltige, zeitloſe Geiſt, der, in der Maske der umherhängenden Sterblichkeit, dieſe Hülle herabfallen zu laſſen im Begriff ſteht, und ſie nur noch loſe um ſich frei herumſchlendern läßt.

In der ähnlichen Weiſe erſcheinen auch die Götter von Seiten dieſer hohen Freiheit und geiſtigen Ruhe über ihre Leiblichkeit erhoben, ſo daß ſie ihre Geſtalt, ihre Glieder bei aller Schönheit und Vollendung gleichſam als einen überflüſſigen Anhang empfinden. Und dennoch iſt die ganze Geſtalt lebendig beſeelt, identiſch mit dem geiſtigen Seyn, trennungslos, ohne jenes Auseinander des in ſich Feſten und der weicheren Theile, der Geiſt nicht dem Leib entgehend und entſtiegen, ſondern Beide *ein* gediegenes Ganzes, aus welchem das Inſichſeyn des Geiſtes nur in der wunderbaren Sicherheit ſeiner ſelbſt ſtill herausblickt.

γγ. Indem nun aber jener angedeutete Widerſtreit vorhanden iſt, ohne jedoch als Unterſchied und Trennung der inneren Geiſtigkeit und ihres Aeußern herauszutreten, ſo iſt das Negative, das darin liegt, ebendeswegen dieſem ungetrennten *Ganzen* immanent und an ihm ſelber ausgedrückt. Dieß iſt innerhalb der geiſtigen Hoheit der Hauch und Duft der Trauer, den geiſtreiche Männer in den Götterbildern der Alten ſelbſt bei der bis zur Lieblichkeit vollendeten Schönheit empfunden haben. Die Ruhe göttlicher Heiterkeit darf ſich nicht zu Freude, Vergnügen, Zufriedenheit beſondern, und der *Frieden* der Ewigkeit muß nicht zum Lächeln des Selbſtgenügens und gemüthlichen Behagens herunterkommen. Zufriedenheit iſt das Gefühl der Uebereinſtimmung unſerer einzelnen Subjektivität mit dem Zuſtande unſeres beſtimmten, uns gegebenen, oder durch uns hervorgebrachten Zuſtandes. Napoleon z. B. hat nie gründlicher ſeine Zufriedenheit ausgedrückt, als wenn ihm etwas gelungen war, womit alle Welt ſich unzufrieden be-

zeigte. Denn Zufriedenheit ist nur die Billigung meines eigenen Seyns, Thuns und Treibens, und das Extrem derselben giebt sich in jener Philisterempfindung zu erkennen, zu der es jeder fertige Mensch bringen muß. Diese Empfindung und ihr Ausdruck ist aber nicht der Ausdruck der plastischen ewigen Götter. Die freie, vollendete Schönheit vermag sich nicht in der Zustimmung zu einem bestimmten endlichen Daseyn zu genügen, sondern ihre Individualität, nach Seiten des Geistes wie der Gestalt, obschon sie charakteristisch und in sich bestimmt ist, geht doch nur mit sich, als zugleich freier Allgemeinheit und in sich ruhender Geistigkeit, zusammen. — Diese Allgemeinheit ist es, welche man bei den griechischen Göttern auch als Kälte hat ansprechen wollen. Kalt jedoch sind sie nur für die moderne Innigkeit im Endlichen; für sich selbst betrachtet haben sie Wärme und Leben, der selige Frieden, der sich in ihrer Leiblichkeit abspiegelt, ist wesentlich ein Abstrahiren von Besonderm, ein Gleichgültigseyn gegen Vergängliches, ein Aufgeben des Aeußerlichen, ein nicht kummervolles und peinliches — doch ein Entsagen dem Irdischen und Flüchtigen, wie die geistige Heiterkeit tief über Tod, Grab, Verlust, Zeitlichkeit hinwegblickt, und eben weil sie tief ist, dieß Negative in sich selber enthält. Je mehr nun aber an den Göttergestalten der Ernst und die geistige Freiheit heraustritt, desto mehr läßt sich ein Kontrast dieser Hoheit mit der Bestimmtheit und Körperlichkeit empfinden. Die seligen Götter trauren gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit; man liest in ihrer Gestaltung das Schicksal, das ihnen bevorsteht, und dessen Entwickelung, als wirkliches Hervortreten jenes Widerspruchs der Hoheit und Besonderheit, der Geistigkeit und des sinnlichen Daseyns, die klassiche Kunst selber ihrem Untergange entgegenführt.

c) Fragen wir nun drittens nach der Art der äußeren Darstellung, welche diesem so eben angegebenen Begriffe des klassischen Ideals gemäß ist, so sind auch in dieser Rücksicht die wesent-

lichen Geſichtspunkte ſchon früher bei Betrachtung des Ideals überhaupt näher angegeben worden. Es iſt deshalb hier nur ſo viel zu ſagen, daß in dem eigentlich klaſſiſchen Ideal die geiſtige Individualität der Götter nicht in ihrer Beziehung auf Anderes aufgefaßt, oder durch ihre Beſonderheit in Konflikt und Kampf gebracht wird, ſondern in dem ewigen Beruhen in ſich, in dieſer Schmerzlichkeit des göttlichen Friedens zur Erſcheinung kommt. Der beſtimmte Charakter bethätigt ſich daher nicht in der Weiſe, daß er die Götter zu beſonderen Empfindungen und Leidenſchaften anregte, oder ſie beſtimmte Zwecke durchzuſetzen nöthigte. Im Gegentheil ſind ſie aus jeder Kolliſion und Verwicklung, ja aus jedem Bezug auf Endliches und in ſich Zwieſpaltiges zu der reinen Verſunkenheit in ſich zurückgeführt. Dieſe ſtrengſte Ruhe, nicht ſtarr, kalt und todt, aber ſinnend und unwandelbar, iſt für die klaſſiſchen Götter die höchſte und gemäßeſte Form der Darſtellung. Wenn ſie deshalb in beſtimmten Situationen auftreten, ſo dürfen es nicht Zuſtände oder Handlungen ſeyn, die zu Konflikten Anlaß geben, ſondern ſolche, welche als ſelber harmlos auch die Götter in ihrer Harmloſigkeit belaſſen. Unter den beſonderen Künſten iſt daher die Skulptur vor allen geeignet, das klaſſiſche Ideal in ſeinem einfachen Beiſichſeyn darzuſtellen, in welchem mehr die allgemeine Göttlichkeit als der beſondere Charakter zum Vorſchein kommen ſoll. Hauptſächlich die ältere ſtrengere Skulptur hält dieſe Seite des Ideals feſt, und die ſpätere erſt geht zu einer vermehrten dramatiſchen Lebendigkeit der Situationen und Charaktere fort. Die Poeſie dagegen läßt die Götter handeln, d. h. ſich negativ gegen ein Daſeyn verhalten, und bringt ſie dadurch auch zu Kampf und Streit. Die Ruhe der Plaſtik, wo ſie in ihrem eigenſten Bereiche bleibt, kann das gegen die Beſonderheiten negative Moment des Geiſtes nur in jenem Ernſt der Trauer ausdrücken, den wir vorhin ſchon näher bezeichnet haben.

2. Der Kreis der besonderen Götter.

Als angeschaute, in unmittelbarem Daseyn dargestellte und damit bestimmte und besondere Individualität wird die Göttlichkeit nothwendig zu einer Vielheit von Gestalten. Dem Princip der klassischen Kunst ist der Polytheismus schlechthin wesentlich, und es wäre ein thörichtes Unternehmen, den Einen Gott der Erhabenheit und des Pantheismus oder der absoluten Religion, welche Gott als geistige und rein innere Persönlichkeit faßt, in plastischer Schönheit ausgestalten zu wollen, oder zu meinen, daß bei den Juden, Muhamedanern oder Christen für den Inhalt ihres religiösen Glaubens die klassischen Formen, wie bei den Griechen, aus ursprünglicher Anschauung hätten hervorkommen können.

a) In dieser Vielheit schlägt sich das göttliche Universum dieser Stufe zu einem Kreise besonderer Götter auseinander, von denen jeder ein Individuum für sich und den anderen gegenüber ist. Diese Individualitäten sind aber nicht von der Art, daß sie nur als Allegorieen für allgemeine Eigenschaften zu nehmen wären, so z. B. Apollo als Gott des Wissens, Zeus der Herrschaft, sondern Zeus ist ganz ebenso das Wissen, und Apollo in den Eumeniden, wie wir sahen, beschützt auch den Orest, den Sohn und Königssohn, den er selber zur Rache angereizt hatte. Der Kreis der griechischen Götter ist eine Vielheit von Individuen, von welchen jeder einzelne Gott, wenn auch im bestimmten Charakter einer Besonderheit, dennoch eine in sich zusammengefaßte Totalität ist, die an sich selbst auch die Eigenschaft eines anderen Gottes hat. Denn jede Gestalt, als göttlich, ist immer auch das Ganze. Dadurch allein enthalten die griechischen Götterindividuen einen Reichthum von Zügen, und obschon ihre Seligkeit in ihrem allgemeinen geistigen Beruhen auf sich selber und in der Abstraktion von der direkten und verendlichenden Richtung auf die zerstreuende Mannigfaltigkeit der Dinge

und Verhältniſſe liegt, ſo haben ſie doch ebenſoſehr die Macht, nach verſchiedenen Seiten hin ſich wirkſam und thätig zu erweiſen. Sie ſind weder das abſtrakt Beſondere, noch das abſtrakt Allgemeine, ſondern das Allgemeine, das die Quelle des Beſonderen iſt.

b) Dieſer Art der Individualität wegen kann nun aber der griechiſche Polytheismus keine an ſich ſyſtematiſch gegliederte Totalität ausmachen. Beim erſten Blick zwar ſcheint es unabweislich, an den Olymp der Götter die Forderung zu ſtellen, die vielen Götter, welche in ihm verſammelt ſind, müßten in ihrer Geſammtheit, wenn deren Beſonderung Wahrheit haben, und ihr Inhalt klaſſiſch ſeyn ſoll, nun auch die Totalität der Idee in ſich ausdrücken, den ganzen Kreis der nothwendigen Mächte der Natur und des Geiſtes erſchöpfen, und ſich daher auch konſtruiren, d. h. als nothwendig aufzeigen laſſen. Dieſer Forderung wäre dann aber ſogleich die Einſchränkung beizufügen, daß diejenigen Mächte des Gemüths und der geiſtigen abſoluten Innerlichkeit überhaupt, welche erſt in der ſpäteren höheren Religion wirkſam werden, von dem Gebiet der klaſſiſchen Götter ausgeſchloſſen blieben, ſo daß ſich der Umfang des Inhalts, deſſen beſondere Seiten in der griechiſchen Mythologie zur Anſchauung gelangen könnten, ſchon dadurch verringern würde. Außerdem aber kommt einerſeits durch die in ſich mannigfache Individualität nothwendig auch die Zufälligkeit der Beſtimmtheit herein, die ſich der ſtrengen Gliederung der Begriffsunterſchiede entzieht, indem ſie den Göttern nicht erlaubt, bei der Abſtraktion einer Beſtimmtheit zu verharren; andererſeits hebt die Allgemeinheit, in deren Elemente die Götterindividuen ihr ſeliges Daſeyn haben, die feſte Beſonderheit auf, und die Hoheit der ewigen Mächte erhebt ſich heiter über den kalten Ernſt des Endlichen, worein, wenn dieſe Inkonſequenz fehlte, die göttlichen Geſtalten durch ihre Beſchränktheit würden verwickelt werden.

Wie ſehr deshalb auch die Hauptmächte der Welt, als

Totalität der Natur und des Geiſtes, in der griechiſchen Mythologie dargeſtellt ſind, ſo kann dieſe Geſammtheit, ſowohl um der allgemeinen Göttlichkeit als auch der Individualität der Götter willen, dennoch nicht als ein *ſyſtematiſches* Ganzes auftreten. Statt *individueller* Charaktere würden die Götter ſonſt mehr nur allegoriſche Weſen, und ſtatt *göttlicher* Individuen endlich beſchränkte, abſtrakte Charaktere ſeyn.

c) Wenn wir daher den Kreis der griechiſchen Gottheiten, d. i. den Kreis der ſogenannten Hauptgötter, näher nach ihrem einfachen Grundcharakter betrachten, wie derſelbe gefeſtigt durch die Skulptur in der allgemeinſten und doch ſinnlich konkreten Vorſtellung erſcheint, ſo finden wir zwar die weſentlichen Unterſchiede und deren Totalität feſtgeſtellt, im Beſonderen aber auch immer wieder verwiſcht, und die Strenge der Durchführung zur Inkonſequenz der Schönheit und Individualität ermäßigt. So hält z. B. Zeus die Herrſchaft über Götter und Menſchen in Händen, ohne jedoch dadurch weſentlich die freie Selbſtſtändigkeit der übrigen Götter zu gefährden. Er iſt der oberſte Gott, ſeine Macht aber abſorbirt nicht die Macht der Anderen. Er hat zwar Zuſammenhang mit dem Himmel, mit Blitz und Donner und der erzeugenden Lebendigkeit der Natur, doch mehr noch und eigentlicher iſt er die Macht des Staats, der geſetzlichen Ordnung der Dinge, das Bindende in Verträgen, Eiden, Gaſtfreundſchaft, überhaupt das Band der menſchlichen, praktiſchen, ſittlichen Subſtantialität, und die Gewalt des Wiſſens und des Geiſtes. Seine Brüder ſind gegen das Meer hinaus und hinunter zur Unterwelt gewendet; Apoll erſcheint als der wiſſende Gott, als das Ausſprechen und ſchöne Darſtellen der Intereſſen des Geiſtes; als Lehrer der Muſen; „erkenne dich ſelbſt," iſt die Ueberſchrift ſeines Tempels zu Delphi, ein Gebot, das ſich jedoch nicht etwa auf die Schwächen und Mängel, ſondern auf das Weſen des Geiſtes, auf Kunſt und jedes wahrhafte Bewußtſeyn bezieht; Liſt und Wohlredenheit, das Vermitteln überhaupt,

wie es auch in untergeordneten Sphären eintritt, welche, obſchon ſich unmoraliſche Elemente einmiſchen, noch zum Bereich des vollendeten Geiſtes gehören, macht ein Hauptbereich des Hermes aus, der auch die Seelenſchatten der Verſtorbenen zur Unterwelt führt; die kriegeriſche Gewalt iſt ein Hauptzug des Ares; Hephäſtos erweiſt ſich geſchickt in techniſcher Kunſtarbeit; und die Begeiſterung, die noch ein Element des Natürlichen in ſich trägt, die begeiſtigende Naturgewalt des Weins, Spiele, dramatiſche Aufführungen u. ſ. f., ſind dem Dionyſos zugetheilt. Einen ähnlichen Kreis des Inhaltes durchlaufen die weiblichen Gottheiten. In Juno iſt das ſittliche Band der Ehe eine Hauptbeſtimmung; Ceres hat den Ackerbau gelehrt und verbreitet, und damit dem Menſchen die beiden Seiten geſchenkt, die im Ackerbau liegen, die Sorge für das Gedeihen der Naturprodukte, welche die unmittelbarſten Bedürfniſſe befriedigen, dann aber das geiſtige Element des Eigenthums, der Ehe, des Rechts, der Anfänge der Civiliſation und ſittlichen Ordnung. Ebenſo iſt Athene die Mäßigkeit, Beſonnenheit, Geſetzlichkeit, die Macht der Weisheit, techniſchen Kunſtgeſchicklichkeit und Tapferkeit, und faßt in ihrer ſinnenden kriegeriſchen Jungfräulichkeit den konkreten Geiſt des Volks, den freien eigenen ſubſtantiellen Geiſt der Stadt Athen zuſammen, und ſtellt denſelben objektiv als waltende, göttlich zu ehrende Macht dar. Diana dagegen, durchaus verſchieden von der Diana zu Epheſus, hat die ſprödere Selbſtſtändigkeit jungfräulicher Keuſchheit zu ihrem weſentlichen Charakterzuge, ſie liebt die Jagd, und iſt überhaupt nicht die ſtill ſinnende, ſondern die ſtrenge, nur hinausſtrebende Jungfrau; Aphrodite mit dem anreizenden Amor, der aus dem alten titaniſchen Eros zum Knaben worden iſt, deutet auf den menſchlichen Affekt der Zuneigung, Liebe der Geſchlechter u. ſ. f.

Von dieſer Art iſt der Inhalt der geiſtig geſtalteten individuellen Götter. Was ihre äußere Darſtellung angeht, ſo können wir hier wieder der Skulptur als derjenigen Kunſt

erwähnen, welche auch bis zu dieser Besonderheit der Götter mit fortgeht. Drückt sie jedoch die Individualität in deren schon specifischeren Bestimmtheit aus, so überschreitet sie bereits die erste strenge Hoheit, obwohl sie auch dann noch die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Individualität zu einer Bestimmtheit, zu demjenigen, was wir Charakter heißen, vereinigt, und diesen Charakter in seiner einfacheren Klarheit für die sinnliche Anschauung, d. h. für die äußerlich vollständigste, letzte Bestimmtheit in Göttergestalten fixirt. Denn die Vorstellung bleibt in Rücksicht auf das äußere und reale Daseyn immer unbestimmter, wenn sie auch als Poesie den Inhalt zu einer Menge von Geschichten, Aeußerungen und Begebenheiten der Götter herausarbeitet. Dadurch ist die Skulptur einerseits idealer, während sie andererseits den Charakter der Götter zu ganz bestimmter Menschlichkeit individualisirt, und den Anthropomorphismus des klassischen Ideals vollendet. Als diese Darstellung des Ideals in seiner dem inneren wesentlichen Gehalt dennoch schlechthin gemäßen Aeußerlichkeit, sind die Skulpturbilder der Griechen die Ideale an und für sich, die für sich seyenden, ewigen Gestalten, der Mittelpunkt der plastischen klassischen Schönheit, deren Typus auch dann die Grundlage bleibt, wenn diese Gestalten in bestimmte Handlungen eintreten und in besondere Begebnisse verwickelt erscheinen. —

3) Die einzelne Individualität der Götter.

Die Individualität und deren Darstellung kann sich nun aber mit der immer noch relativ abstrakten Besonderheit des Charakters nicht begnügen. Das Gestirn ist in seinem einfachen Gesetz erschöpft, und bringt dieß Gesetz zur Erscheinung; wenige bestimmte Charakterzüge geben dem Steinreiche seine Gestaltung, aber schon in der vegetabilischen Natur thut sich eine unendliche Fülle der mannigfachsten Formen, Uebergänge, Vermischungen und Anomalieen auf, die thierischen Organismen

zeigen ſich in einer noch größeren Breite der Verſchiedenheit und Wechſelwirkung mit der Aeußerlichkeit, auf welche ſie ſich beziehn, und ſteigen wir endlich zum Geiſtigen und deſſen Erſcheinung herauf, ſo finden wir eine noch unendlich weitläufigere Vielſeitigkeit des inneren und äußeren Daſeyns. Indem nun das klaſſiſche Ideal nicht bei der in ſich beruhenden Individualität verharrt, ſondern dieſelbe auch in Bewegung zu ſetzen, mit Anderem in Verhältniß zu bringen und darauf wirkſam zu zeigen hat, ſo bleibt auch der Charakter der Götter nicht bei der in ſich ſelbſt noch ſubſtantiellen Beſtimmtheit ſtehen, ſondern tritt in weitere Beſonderheiten herein. Dieſe ſich aufſchließende Bewegung zum äußerlichen Daſeyn hin, und die damit verbundene Veränderlichkeit giebt nun die näheren Züge für die Einzelnheit jedes Gottes ab, wie ſie ſich für eine lebendige Individualität gebührt und ihr nothwendig iſt. Mit ſolcher Art der Einzelnheit iſt aber zugleich die Zufälligkeit der beſonderen Züge verknüpft, welche ſich auf das Allgemeine der ſubſtantiellen Bedeutung nicht mehr zurückführen; dadurch wird dieſe partikulare Seite der einzelnen Götter zu etwas Poſitivem, welches deshalb auch nur als äußerliches Beiweſen umherſtehen und nachklingen darf.

a) Da entſteht nun ſogleich die Frage: wo kommt der Stoff für dieſe einzelne Erſcheinungsweiſe der Götter her, wie ſchreiten ſie in ihrer Partikulariſirung weiter vorwärts? Für ein wirkliches menſchliches Individuum, für ſeinen Charakter, aus welchem es Handlungen vollbringt, für die Begebenheiten, in welche es verflochten, für das Schickſal, von dem es betroffen wird, geben die äußerlichen Umſtände, die Zeit der Geburt, die angeborenen Anlagen, Eltern, Erziehung, Umgebung, Zeitverhältniſſe, das ganze Bereich relativer innerer und äußerer Zuſtände, das nähere poſitive Material ab. Dieſen Stoff enthält die vorhandene Welt, und die Lebensbeſchreibungen einzelner Menſchen werden nach dieſer Seite hin jedesmal von der größ-

ten individuellen Verſchiedenheit ſeyn. Anders jedoch iſt es mit den freien Göttergeſtalten, welche kein Daſeyn in der konkreten Wirklichkeit haben, ſondern aus der Phantaſie entſprungen ſind. Deshalb könnte man nun aber glauben, die Dichter und Künſtler, die überhaupt das Ideal aus freiem Geiſt erſchaffen, nähmen den Stoff für die zufälligen Einzelnheiten nur aus der ſubjektiven Willkür der Einbildungskraft. Dieſe Vorſtellung jedoch iſt falſch. Denn wir gaben der klaſſiſchen Kunſt überhaupt die Stellung, daß ſie ſich erſt durch Reaktion gegen die zu ihrem eigenen Bezirk nothwendig gehörigen Vorausſetzungen zu dem heraufbilde, was ſie als ächtes Ideal iſt. Aus dieſen Vorausſetzungen ſchreiben ſich die ſpeciellen Beſonderheiten her, welche den Göttern ihre nähere individuelle Lebendigkeit verſchaffen. Die Hauptmomente dieſer Vorausſetzungen ſind bereits angeführt, und wir haben hier nur kurz an das Frühere zu erinnern.

α. Die zunächſt liegende reichhaltige Quelle machen die ſymboliſchen Naturreligionen aus, welche der griechiſchen Mythologie zu der in ihr umgewandelten Grundlage dienen. Indem nun aber dergleichen entlehnte Züge hier den als geiſtige Individuen dargeſtellten Göttern zugetheilt werden, müſſen ſie weſentlich den Charakter, als Symbole zu gelten, verlieren, denn ſie dürfen jetzt nicht mehr eine Bedeutung behalten, welche verſchieden von dem wäre, was das Individuum ſelber iſt und zur Erſcheinung bringt. Der früher ſymboliſche Inhalt wird deshalb jetzt zum Inhalte eines göttlichen Subjektes ſelbſt, und da er nicht das Subſtantielle des Gottes betrifft, ſondern nur die mehr beiläufige Partikularität, ſo ſinkt ſolcher Stoff zu einer äußerlichen Geſchichte, einer That oder Begebenheit herunter, welche dem Willen der Götter in dieſer oder jener beſonderen Lage zugeſchrieben wird. So treten hier alle die ſymboliſchen Traditionen früherer heiliger Dichtungen wieder herein, und nehmen, zu Handlungen einer ſubjektiven Individualität umgewan-

delt, die Form menſchlicher Begebniſſe und Geſchichten an, welche ſich mit den Göttern ſollen zugetragen haben, und nicht nur von den Dichtern beliebig etwa dürfen erfunden werden. Wenn Homer z. B. von den Göttern erzählt, ſie ſeyen ausgereiſt, bei den unſträflichen Aethiopiern zwölf Tage lang zu ſchmauſen, ſo wäre dieß als bloße Phantaſie des Dichters eine armſelige Erfindung. Auch mit der Erzählung von der Geburt Jupiters verhält es ſich ſo. Kronos, heißt es, hatte alle ſeine Kinder, die er gezeugt, wieder verſchlungen, ſo daß nun Rhea, ſeine Gemahlin, als ſie mit Zeus, dem jüngſten, ſchwanger ging, ſich gen Kreta hinwandte, dort den Sohn gebar, dem Kronos jedoch ſtatt des Kindes einen Stein zu verſchlingen gab, den ſie in Felle gewickelt hatte. Später dann bricht Kronos alle Kinder wieder aus, die Töchter und auch den Poſeidon. Dieſe Geſchichte, als ſubjektive Erfindung, wäre läppiſch; es blicken aber die Reſte ſymboliſcher Bedeutungen hindurch, welche jedoch, weil ſie ihren ſymboliſchen Charakter verloren haben, als bloß äußerliches Begebniß erſcheinen. Aehnlich geht es mit der Geſchichte der Ceres und Proſerpina. Hier iſt die alte ſymboliſche Bedeutung das Verlorengehen und Aufkeimen des Saamenkorns. Die Mythe ſtellt dieß ſo vor, als habe Proſerpina in einem Thale mit Blumen geſpielt, und die duftende Narciſſe gepflückt, welche aus einer Wurzel hundert Blüthen trieb. Da erbebt die Erde, Pluto ſteigt aus dem Boden empor, hebt die Jammernde in ſeinen goldenen Wagen, und führt ſie zur Unterwelt. Nun wandelt Ceres im Mutterſchmerz lange vergeblich über die Erde hin. Endlich kehrt Proſerpina zur Oberwelt zurück, doch Zeus hat hierzu nur unter dem Vorbehalt Erlaubniß gegeben, daß Proſerpina noch nicht ſolle von der Nahrung der Götter genoſſen haben. Leider jedoch hatte ſie in Elyſium einmal einen Granatapfel gegeſſen, und durfte deshalb nur den Frühling und Sommer hindurch auf der Oberwelt zubringen. — Auch hier hat die allgemeine Bedeutung nicht ihre ſymboliſche Geſtalt

behalten, ſondern iſt zu einer menſchlichen Begebenheit umgearbeitet, welche den allgemeinen Sinn nur von fernher durch die vielen äußerlichen Züge hindurchſcheinen läßt. — In derſelben Weiſe deuten auch die Beinamen der Götter häufig auf dergleichen ſymboliſche Grundlagen hin, die aber ihre ſymboliſche Form abgeſtreift haben, und nur noch dazu dienen, der Individualität eine vollere Beſtimmtheit zu geben.

β. Eine andere Quelle für die poſitiven Partikularitäten der einzelnen Götter geben die lokalen Beziehungen ab, ſowohl in Betreff auf den Urſprung der Vorſtellungen von den Göttern, als auch auf die Ankunft und Einführung ihres Dienſtes, und auf die verſchiedenen Orte, an welchen ſie vornehmlich ihre Verehrung fanden.

αα. Obſchon daher die Darſtellung des Ideals und ſeiner allgemeinen Schönheit ſich über die beſondere Lokalität und deren Eigenthümlichkeit erhoben, und die einzelnen Aeußerlichkeiken in der Allgemeinheit der Kunſt-Phantaſie zu einem, der ſubſtantiellen Bedeutung ſchlechthin entſprechenden, Total-Bilde zuſammengezogen hat, ſo ſpielen doch, wenn die Skulptur die Götter ihrer Einzelnheit nach nun auch in geſonderte Beziehungen und Verhältniſſe bringt, dieſe partikularen Züge und lokalen Farben immer wieder durch, um von der Individualität etwas, obſchon nur äußerlich Beſtimmteres, anzugeben. Wie Pauſanias z. B. eine Menge ſolcher lokalen Vorſtellungen, Bildnereien, Gemälde, Sagen anführt, die er in Tempeln, an öffentlichen Orten, in Tempelſchätzen, in Gegenden, wo etwas Wichtiges vorgefallen war, geſehen, oder ſonſt zur Erfahrung gebracht hat, ebenſo laufen nach dieſer Seite hin in den griechiſchen Mythen die alten aus der Fremde erhaltenen Traditionen und Lokale mit den einheimiſchen durcheinander, und allen iſt mehr oder weniger eine Beziehung auf die Geſchichte, Entſtehung, Stiftung der Staaten, beſonders durch Koloniſation, gegeben. Indem nun aber dieſer vielfache ſpecielle Stoff in der Allgemein-

heit der Götter ſeine urſprüngliche Bedeutung verloren hat, ſo kommen dadurch Geſchichten heraus, die bunt, kraus, und für uns ohne Sinn bleiben. So giebt z. B. Aeſchylus in ſeinem Prometheus die Irrungen der Jo in ihrer ganzen Härte und Aeußerlichkeit wie ein ſteinernes Basrelief, ohne auf eine ſittliche, völkergeſchichtliche, oder Naturdeutung anzuſpielen. Aehnlich verhält es ſich mit dem Perſeus, Dionyſos u. ſ. f., beſonders aber mit Zeus, ſeinen Ammen, ſeinen Untreuen gegen die Here, welche er gelegentlich dann auch, mit den Beinen an einen Ambos gehängt, zwiſchen Himmel und Erde ſchweben läßt. Auch in Herkules kommt der mannigfaltig bunteſte Stoff zuſammen, der dann in ſolchen Geſchichten ein durchaus menſchliches Anſehen in Weiſe zufälliger Begebenheiten, Thaten, Leidenſchaften, Unglücksfälle und ſonſtiger Vorfallenheiten annimmt.

ββ. Außerdem ſind die ewigen Mächte der klaſſiſchen Kunſt die allgemeinen Subſtanzen in der wirklichen Geſtaltung des griechiſchen menſchlichen Daſeyns und Handelns, von deſſen urſprünglichen National-Anfängen deshalb, aus den Heroenzeiten und anderweitigen Traditionen her, auch in ſpäteren Tagen noch viele partikuläre Reſte an den Göttern hangen bleiben. So deuten denn auch viele Züge in den bunten Göttergeſchichten gewiß auf hiſtoriſche Individuen, Heroen, ältere Volksſtämme, natürliche Ereigniſſe und Vorfälle in Anſehung der Kämpfe, Kriege und anderweitiger Bezüglichkeiten hin. Und wie die Familie, die Verſchiedenheit der Stämme der Ausgangspunkt des Staats iſt, ſo hatten die Griechen auch ihre Familiengötter, Penaten, Stammgötter, und ebenſo die ſchützenden Gottheiten der einzelnen Städte und Staaten. In dieſer Richtung auf das Hiſtoriſche iſt nun aber die Behauptung aufgeſtellt, daß der Urſprung der griechiſchen Götter überhaupt aus ſolchen geſchichtlichen Thatſachen, Heroen, alten Königen, herzuleiten ſey. Es iſt dieß eine plauſible aber flache Anſicht, wie ſie auch Heyne noch wieder neuerdings in Umlauf gebracht hat. In einer analogen Weiſe

hat ein Franzose, Nicolas Fréret, als allgemeines Princip des Götterkrieges z. B. die Streitigkeiten verschiedener Priesterschaften angenommen. Daß solch ein geschichtliches Moment hereinspiele, daß bestimmte Stämme ihre Anschauungen vom Göttlichen geltend gemacht, daß gleichfalls die unterschiedenen Lokale Züge für die Individualisirung der Götter geliefert haben, ist allerdings zuzugeben, der eigentliche Ursprung aber der Götter liegt nicht in diesem äußerlichen geschichtlichen Material, sondern in den geistigen Mächten des Lebens, als welche sie gefaßt wurden, so daß dem Positiven, Lokalen, Historischen, nur für die bestimmtere Ausführung der einzelnen Individualität ein breiterer Spielraum eingeräumt werden darf.

γγ. Indem nun ferner der Gott in die menschliche Vorstellung tritt und noch mehr durch die Skulptur in leiblicher, realer Gestalt dargestellt wird, zu welcher sich dann der Mensch im Kultus wieder in gottesdienstlichen Handlungen verhält, so ist auch durch diese Beziehung ein neues Material für den Kreis des Positiven und Zufälligen vorhanden. Welche Thiere z. B. oder Früchte jedem Gott geopfert werden, in welchem Aufzuge die Priester und das Volk erscheinen, in welcher Folge die besondern Handlungen vor sich gehen, dieß alles häuft sich zu den verschiedenartigsten einzelnen Zügen an. Denn jede solche Handlung hat eine unendliche Menge Seiten und Aeußerlichkeiten, die für sich zufällig so oder auch anders seyn könnten; als einer heiligen Handlung zugehörig, aber etwas Festes, nicht Willkürliches seyn sollen, und in die Sphäre des Symbolischen hinüberspielen. Hier herein fällt z. B. die Farbe der Kleidung, beim Bacchus die Weinfarbe, ebenso das Rehfell, in welches die in die Mysterien Einzuweihenden gehüllt wurden, auch die Kleidung und Attribute der Götter, der Bogen des pythischen Apollo, Peitsche, Stab und unzählige andere Aeußerlichkeiten haben hier ihre Stelle. Dergleichen wird jedoch nach und nach eine bloße Gewohnheit, kein Mensch denkt bei Ausübung derselben mehr

an den erſten Urſprung, und was wir etwa gelehrter Weiſe als die Bedeutung aufzeigen könnten, iſt dann eine bloße Aeußerlichkeit, welche der Menſch aus unmittelbarem Intereſſe mitmacht, aus Scherz, Spaß, Genuß der Gegenwart, Andacht, oder weil es eben gebräuchlich, unmittelbar ſo feſtgeſetzt iſt, und von Anderen auch gemacht wird. Wenn bei uns z. B. die Jungen Sommers das Johannisfeuer anzünden, oder anderwärts ſpringen, an die Fenſter anwerfen, ſo iſt das ein bloßer äußerlicher Brauch, bei dem ſich die eigentliche Bedeutung ebenſoſehr in den Hintergrund geſtellt hat, als bei den Feſttänzen der griechiſchen Jünglinge und Mädchen die Verſchlingungen des Tanzes, deren Touren die verſchränkten Bewegungen der Planeten, den labyrinthiſchen Irrgängen gleich, nachbildeten. Man tanzt nicht, um Gedanken dabei zu haben, ſondern das Intereſſe beſchränkt ſich auf den Tanz und deſſen geſchmackvolle, zierliche Feſtlichkeit ſchöner Bewegung. Die ganze Bedeutung, welche die urſprüngliche Grundlage ausmachte, und wovon die Darſtellung für das Vorſtellen und ſinnliche Anſchauen ſymboliſcher Art war, wird damit eine Phantaſie-Vorſtellung überhaupt, deren Einzelnheiten wir uns wie ein Mährchen oder, wie in der Geſchichtſchreibung, als Beſtimmtheit der Aeußerlichkeit in Zeit und Raum gefallen laſſen, und von denen nur geſagt wird: „es iſt ſo," oder: „es heißt, man erzählt" u. ſ. f. Das Intereſſe der Kunſt kann deshalb nur darin beſtehen, dieſem zu poſitiver Aeußerlichkeit gewordenen Stoffe eine Seite abzugewinnen und etwas daraus zu machen, was uns die Götter als konkrete, lebendige Individuen vor Augen ſtellt, und an eine tiefere Bedeutung nur etwa noch anklingt.

Dieß Poſitive giebt den griechiſchen Göttern, wenn die Phantaſie es von Neuem bearbeitet, eben den Reiz der lebendigen Menſchlichkeit, indem das ſonſt nur Subſtantielle und Mächtige dadurch in die individuelle Gegenwart, welche überhaupt aus dem zuſammengeſetzt iſt, was wahrhaft an und für ſich, und was

äußerlich und zufällig ist, hineingerückt, und das Unbestimmte, das sonst immer noch in der Vorstellung der Götter liegt, enger begränzt und reicher erfüllt wird. Einen weiteren Werth aber dürfen wir den speciellen Geschichten und besonderen Charakterzügen nicht beilegen, denn dieses früher seinem ersten Ursprunge nach symbolisch Bedeutende hat jetzt nur noch die Aufgabe, die geistige Individualität der Götter gegen das Menschliche hin zur sinnlichen Bestimmtheit zu vollenden, und ihr durch dieß seinem Inhalt und seiner Erscheinung nach Ungöttliche, die Seite der Willkür und Zufälligkeit, welche zum konkreten Individuum gehört, hinzuzufügen. Die Skulptur, in sofern sie die reinen Götterideale zur Anschauung bringt, und den Charakter und Ausdruck nur am lebendigen Körper darzustellen hat, wird die letzte äußerliche Individualisirung zwar am wenigsten sichtbar hervortreten lassen, doch macht sich dieselbe auch in diesem Gebiete geltend; wie der Kopfputz z. B., die Art des Haarwurfs, der Locken an jedem Gott verschieden ist, und nicht etwa bloß zu symbolischen Zwecken, sondern zur näheren Individualisirung. So hat z. B. Herkules kurze Locken, Zeus reichhaltig in die Höhe quellende, Diana eine andere Windung des Haars als Venus, Pallas die Gorgo auf dem Helm, und dieß geht durch Waffen, Gürtel, Binden, Armspangen und die vielfältigsten Aeußerlichkeiten in derselben Weise hindurch.

γ. Eine dritte Quelle nun endlich für die nähere Bestimmtheit erhalten die Götter durch ihr Verhältniß zu der vorhandenen konkreten Welt und deren mannigfache Naturerscheinungen, menschliche Thaten und Begebenheiten. Denn wie wir die geistige Individualität zum Theil ihrem allgemeinen Wesen, zum Theil ihrer besonderen Einzelnheit nach aus früheren symbolisch gedeuteten Naturgrundlagen und menschlichen Thätigkeiten haben hervorgehen sehen, so bleibt sie nun auch, als geistig für sich seyendes Individuum, in stets lebendiger Beziehung auf die Natur und das menschliche Daseyn. Hier strömt, wie

ſchon oben bereits ausgeführt iſt, die Phantaſie des Dichters als die ſtets ergiebige Quelle für beſondere Geſchichten, Charakterzüge und Thaten fort, welche von den Göttern berichtet werden. Das Künſtleriſche dieſer Stufe beſteht darin, die Götterindividuen lebendig mit den menſchlichen Handlungen zu verflechten, und das Einzelne der Begebenheiten ſtets in die Allgemeinheit des Göttlichen zuſammen zu faſſen; wie wir z. B. auch wohl, in anderem Sinne freilich, ſagen: dieſes oder jenes Schickſal komme von Gott. Schon in der gewöhnlichen Wirklichkeit nahm der Grieche in den Verwicklungen ſeines Lebens, in ſeinen Bedürfniſſen, Befürchtungen, Hoffnungen, ſeine Zuflucht zu den Göttern. Da werden es zunächſt äußerliche Zufälligkeiten, welche die Prieſter als Omina anſehen, und in Rückſicht auf die menſchlichen Zwecke und Zuſtände deuten. Iſt gar Noth und Unglück vorhanden, ſo hat der Prieſter den Grund der Drangſal zu erklären, den Zorn und Willen der Götter zu erkennen, und die Mittel anzugeben, wie dem Unglücke zu begegnen ſey. Die Dichter nun gehen in ihren Auslegungen noch weiter, da ſie zu großem Theil alles, was das allgemeine und weſentliche Pathos, die bewegende Macht in den menſchlichen Entſchließungen und Handlungen betrifft, den Göttern und deren Thun zuſchreiben, ſo daß die Thätigkeit der Menſchen als That zugleich der Götter erſcheint, welche ihre Entſchlüſſe durch die Menſchen zur Ausführung bringen. Der Stoff bei dieſen poetiſchen Deutungen iſt aus den gewöhnlichen Umſtänden genommen, in Betreff auf welche nun der Dichter erklärt, ob ſich dieſer oder jener Gott in der dargeſtellten Begebenheit ausſpreche und ſich innerhalb ihrer thätig erweiſe. Dadurch vermehrt die Poeſie vornehmlich den Kreis der vielen ſpeciellen Geſchichten, welche von den Göttern erzählt werden. Wir können in dieſer Beziehung an einige Beiſpiele erinnern, welche uns ſchon nach einer andern Seite hin, bei Betrachtung des Verhältniſſes der allgemeinen Mächte zu den handelnden menſchlichen Individuen (Aeſth. Band 1,

S. 285), zur Erläuterung gedient haben. Homer stellt den Achill als den Tapfersten unter den Griechen vor Troja dar. Diese Unnahbarkeit des Helden drückt er so aus, daß Achill am ganzen Körper unverletzbar sey, außer am Knöchel, an welchem die Mutter ihn, als sie ihn in den Styx tauchte, zu halten genöthigt war. Diese Geschichte gehört der Phantasie des Dichters an, der das äußerliche Faktum auslegt. Nimmt man dieß nun aber so, als wenn damit ein wirkliches Faktum ausgesprochen seyn sollte, das die Alten in dem Sinne geglaubt hätten, wie wir an eine sinnliche Wahrnehmung glauben, so ist dieß eine ganz rohe Vorstellung, die den Homer, so wie alle Griechen und den Alexander, der den Achill bewunderte, und ebenso sein Glück, den Homer zum Sänger gehabt zu haben, pries, zu einfältigen Menschen macht, wie dieß Adelung z. B. durch die Reflexion thut, dem Achill sey die Tapferkeit nicht schwer geworden, da er seine Unverwundbarkeit gewußt habe. Achill's wahre Tapferkeit wird dadurch in keiner Weise geschmälert, denn er weiß ebensosehr von seinem frühen Tode, und entzieht sich dennoch, wo es gilt, niemals der Gefahr. Ganz anders ist das ähnliche Verhältniß im Niebelungenliede geschildert. Dort ist der hörnerne Siegfried gleichfalls unverwundbar, aber hat außerdem noch seine Tarnkappe, welche ihn unsichtbar macht. Wenn er in dieser Unsichtbarkeit dem Könige Gunther bei dessen Kampfe mit Brunhilden beisteht, so ist dieß nur das Werk einer rohen barbarischen Zauberei, welche weder von Siegfried's noch König Gunther's Tapferkeit einen großen Begriff giebt. Allerdings handeln beim Homer die Götter oft zum Heil einzelner Helden, aber die Götter erscheinen nur als das Allgemeine dessen, was der Mensch als Individuum ist und vollbringt, und wobei er mit der ganzen Energie seiner Heldenschaft dabei seyn muß. Die Götter hätten sonst in der Schlacht nur die gesammten Trojaner todtzuschlagen brauchen, um den Griechen volle Hülfe zu leisten. Dagegen schildert Homer, als er die Hauptschlacht beschreibt,

ausführlich die Kämpfe der Einzelnen, und nur als das Gemenge und Gewimmel allgemein wird, als die ganzen Maſſen, der Geſammtmuth der Heere, gegeneinander wüthet, da iſt es Ares ſelbſt, der durch das Feld tobt, da kämpfen Götter gegen Götter. Und das iſt nicht etwa nur als Steigerung überhaupt ſchön und prächtig, ſondern es liegt darin das Tiefere, daß Homer im Einzelnen und Unterſcheidbaren die einzelnen Helden erkennt, in der Geſammtheit aber und dem Allgemeinen die allgemeinen Mächte und Gewalten. — In einer anderen Beziehung läßt Homer auch den Apollo auftreten, als es darauf ankommt, den Patroklus zu tödten, der die unbeſiegbaren Waffen des Achill trägt. (Iliad. XVI, v. 783—849.) Dreimal, dem Ares vergleichbar, war Patroklus in die Haufen der Troer geſtürzt, und dreimal neun Männer ſchon hatte er getödtet. Als er darauf das vierte Mal einſtürmte, da, von finſterer Nacht eingehüllt, wandelt der Gott durch das Getümmel ihm entgegen, und ſchlägt ihm Rücken und Schultern, entreißt ihm den Helm, daß er dahin rollt auf den Boden, und hell erklingt von den Hufen der Roſſe, und der Haarbuſch von Blut und Staub beſudelt wird, was früher niemals denkbar war. Auch die eherne Lanze zerbricht er ihm in den Händen, von den Schultern entſinkt ihm der Schild, und auch den Harniſch löſt ihm Phöbus Apollo. Dieß Einſchreiten des Apollo kann man als die poetiſche Erklärung des Umſtandes nehmen, daß die Mattigkeit, gleichſam der natürliche Tod, es iſt, der den Patroklus in dem Gewühl und der Hitze der Schlacht beim vierten Einſtürmen ergreift und bezwingt. Nun erſt vermag Euphorbus ihm die Lanze zwiſchen den Schultern in den Rücken zu bohren; noch einmal zwar ſucht ſich Patroklus dem Kampf zu entziehen, doch ſchon hat ihn Hektor ereilt, und ſtößt ihm den Speer tief in die Weiche des Bauches. Da frohlockt Hektor und ſpottet des Sinkenden; Patroklus aber, mit ſchwachem Laut, entgegnet ihm: Zeus und Apollo haben mich überwältigt, mühelos, da ſie mir

die Waffen von den Schultern zogen; zwanzig wie du hätte ich mit der Lanze niedergeſtreckt, doch das verderbliche Verhängniß und Apollo tödten mich; Euphorbus zum zweiten, du, Hektor, zum dritten. — Auch hier iſt das Erſcheinen der Götter nur die Deutung für das Begebniß, daß Patroklus, obſchon ihn die Waffen des Achill ſchützten, ermattet, betäubt, dennoch getödtet wird. Und das iſt nicht etwa ein Aberglaube oder müßiges Spiel der Phantaſie, ſondern das Gerede allein, als werde Hektor's Ruhm durch Apollo's Eintreten geſchmälert, und als ſpiele auch Apollo bei dem ganzen Handel nicht eben die ehrenvollſte Rolle, indem man dabei nur an die Gewalt des Gottes denken müſſe,—nur dergleichen Betrachtungen ſind ein ebenſo abgeſchmackter als müßiger Aberglaube des proſaiſchen Verſtandes. Denn in allen den Fällen, in welchen Homer ſpecielle Ereigniſſe durch dergleichen Göttererſcheinungen erklärt, ſind die Götter das dem Innern des Menſchen ſelbſt Immanente, die Macht ſeiner eigenen Leidenſchaft und Betrachtung, oder die Mächte ſeines Zuſtandes überhaupt, in welchen er ſich befindet, die Macht und der Grund deſſen, was ſich begegnet, und dem Menſchen, dieſem Zuſtande zufolge, geſchieht. Zeigen ſich auch zuweilen ganz äußerliche, rein poſitive, Züge im Auftreten der Götter, ſo ſind ſie wieder dem Scherze verwandt, wie wenn z. B. der hinkende Hephäſtos beim Göttermahle als Mundſchenk umhergeht. Ueberhaupt aber iſt es dem Homer kein letzter Ernſt mit der Realität dieſer Erſcheinungen; das eine Mal handeln die Götter, das andere Mal halten ſie ſich wieder ganz ſtill. Die Griechen wußten ſehr wohl, daß es die Dichter ſeyen, welche dieſe Erſcheinungen hervorriefen, und glaubten ſie daran, ſo betraf ihr Glaube das Geiſtige, welches ebenſo dem eigenen Geiſt des Menſchen einwohnt, und das Allgemeine, wirklich das Wirkende und Bewegende in den vorhandenen Begebniſſen iſt. Nach allen dieſen Seiten brauchen wir keinen Aber-

glauben zum Genuß dieſer poetiſchen Darſtellung der Götter mitzubringen.

b) Dieß iſt der allgemeine Charakter des klaſſiſchen Ideals, deſſen weitere Entfaltung wir bei den einzelnen Künſten beſtimmter werden zu betrachten haben. An dieſer Stelle iſt nur noch die Bemerkung hinzuzufügen, daß Götter und Menſchen, wie ſehr ſie auch gegen das Partikuläre und Aeußere hin fortgehn, in der klaſſiſchen Kunſt dennoch die affirmative ſittliche Grundlage müſſen erhalten zeigen. Die Subjektivität bleibt mit dem ſubſtantiellen Inhalt ihrer Macht immer noch in Einheit. Wie das Natürliche in der griechiſchen Kunſt die Harmonie mit dem Geiſtigen bewahrt, und dem Innern, wenn auch als adäquate Exiſtenz, gleichfalls unterworfen iſt, ſo ſtellt ſich das ſubjektive menſchliche Innere mit der ächten Objektivität des Geiſtes, d. h. mit dem weſentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, ſtets in gediegener Identität dar. Nach dieſer Seite hin kennt das klaſſiſche Ideal weder die Trennung der Innerlichkeit und Außengeſtalt, noch die Zerriſſenheit des Subjektiven und dadurch abſtrakt Willkürlichen in Zwecken und Leidenſchaften auf der einen, und des dadurch abſtrakt Allgemeinen auf der anderen Seite. Die Grundlage der Charaktere muß daher immer noch das Subſtantielle ſeyn und das Schlechte, Sündliche, Böſe der ſich in ſich verhauſenden Subjektivität iſt von den Darſtellungen des Klaſſiſchen ausgeſchloſſen; vor allem aber bleibt der Kunſt hier die Härte, Bosheit, Niederträchtigkeit und Gräßlichkeit, welche im Romantiſchen eine Stelle erhält, noch durchweg fremd. Wir ſehen zwar vielfache Vergehen, Muttermord, Vatermord und andere Verbrechen gegen die Familienliebe und Pietät auch als Gegenſtände der griechiſchen Kunſt wiederholentlich behandelt, doch nicht als bloße Greuel, oder, wie es vor Kurzem bei uns Mode war, als durch die Unvernunft des ſogenannten Schickſals mit dem falſchen Anſchein der Nothwendigkeit herbeigeführt, ſondern wenn Vergehen von den Menſchen

begangen und zum Theil von den Göttern befohlen und vertheidigt werden, ſo ſind dergleichen Handlungen jedesmal nach irgend einer Seite hin in der ihnen wirklich inwohnenden Berechtigung dargeſtellt.

c) Dieſer ſubſtantiellen Grundlage ohnerachtet haben wir aber die allgemeine Kunſtausbildung der klaſſiſchen Götter mehr und mehr aus der Stille des Ideals in die Mannigfaltigkeit der individuellen und äußerlichen Erſcheinung, in die Detaillirung der Begebenheiten, Geſchehens und Handlungen heraustreten ſehen, die immer menſchlicher und menſchlicher werden. Dadurch geht die klaſſiſche Kunſt zuletzt ihrem Inhalte nach zur Vereinzelung der zufälligen Individualiſirung, ihrer Form nach zum Angenehmen, Reizenden fort. Das Angenehme nämlich iſt die Ausbildung des Einzelnen der äußeren Erſcheinung an allen Punkten derſelben, wodurch das Kunſtwerk den Zuſchauer nun nicht mehr nur in Rückſicht auf ſein eigenes ſubſtantielles Innere ergreift, ſondern zu ihm auch in Betreff auf die Endlichkeit ſeiner Subjektivität einen vielfachen Bezug erhält. Denn gerade in der Verendlichung des Kunſtdaſeyns liegt der nähere Zuſammenhang mit dem ſelber endlichen Subjekt als ſolchen, das ſich nun, wie es geht und ſteht und da iſt, in dem Kunſtgebilde wiederfindet und befriedigt. Der Ernſt der Götter wird zur Anmuth, welche nicht erſchüttert oder den Menſchen über ſeine Partikularität erhebt, ſondern ihn darin ruhig beharren läßt, und nur darauf Anſpruch macht, ihm zu gefallen. Wie nun überhaupt ſchon die Phantaſie, wenn ſie ſich der religiöſen Vorſtellungen bemächtigt, und ſie frei mit dem Zwecke der Schönheit geſtaltet, den Ernſt der Andacht anfängt verſchwinden zu machen und in dieſer Beziehung die Religion als Religion verderbt, ſo geſchieht dieß auf der Stufe, auf welcher wir hier ſtehen, am meiſten durch das Angenehme und Gefällige. Denn durch das Angenehme entwickelt ſich nicht etwa das Subſtantielle, die Bedeutung der Götter, ihr Allgemeines weiter fort, ſondern die

endliche Seite, das ſinnliche Daſeyn und ſubjektive Innre iſt es, was Intereſſe erregen und Befriedigung geben ſoll. Jemehr deshalb im Schönen der Reiz des dargeſtellten Daſeyns überwiegt, um deſto mehr lockt die Anmuthigkeit deſſelben von dem Allgemeinen ab, und entfernt von dem Gehalt, durch welchen der tieferen Verſenkung allein könnte Genüge geleiſtet werden.

An dieſe Aeußerlichkeit und vereinzelnde Beſtimmtheit nun, in welche die Göttergeſtalt hineingeführt iſt, knüpft ſich der Uebergang in ein anderes Gebiet der Kunſtformen. Denn in der Aeußerlichkeit liegt die Mannigfaltigkeit der Verendlichung, welche, wenn ſie freien Spielraum gewinnt, ſich zuletzt der inneren Idee und deren Allgemeinheit und Wahrheit gegenüber ſtellt, und den Verdruß des Gedankens gegen ſeine nicht mehr entſprechende Realität zu erwecken anfängt.

Drittes Kapitel.

Die Auflösung der klassischen Kunstform.

Den Keim ihres Untergangs haben die klassischen Götter in sich selbst, und führen daher, wenn das Mangelhafte, das in ihnen liegt, durch die Ausbildung der Kunst selber in's Bewußtseyn kommt, auch die Auflösung des klassischen Ideals nach sich. Als das Princip desselben, wie es hier hervortritt, stellten wir die geistige Individualität auf, welche in dem unmittelbaren leiblichen und äußeren Daseyn ihren schlechthin adäquaten Ausdruck findet. Diese Individualität nun aber zerfiel zu einem Kreise von Götterindividuen, deren Bestimmtheit nicht an und für sich nothwendig und somit von Hause aus der Zufälligkeit preisgegeben ist, an welcher die ewig waltenden Götter für das innere Bewußtseyn wie für die Kunstdarstellung die Seite ihrer Auflösbarkeit erhalten.

1. Das Schicksal.

Die Skulptur zwar in ihrer vollen Gediegenheit nimmt die Götter als substantielle Mächte auf, und giebt ihnen eine Gestalt, in deren Schönheit sie zunächst sicher in sich beruhn, da die zufällige Aeußerlichkeit an ihr am wenigsten zur Erscheinung kommt. Ihre Vielheit und Verschiedenheit aber ist ihre Zufälligkeit, und der Gedanke löst sie in die Bestimmung einer Göttlichkeit auf, durch deren Macht der Nothwendigkeit sie sich gegenseitig bekämpfen und herabsetzen. Denn wie allge-

mein auch die Gewalt jedes beſonderen Gottes gefaßt werde, als beſondere Individualität iſt ſie doch immer nur von beſchränktem Umfange. Außerdem verharren die Götter nicht in ihrer ewigen Ruhe; ſie ſetzen ſich mit beſonderen Zwecken in Bewegung, indem ſie von den vorgefundenen Zuſtänden und Kolliſionen der konkreten Wirklichkeit hierhin und dorthin gezogen werden, um bald hier zu helfen, bald drüben zu verhindern oder zu ſtören. Dieſe einzelnen Beziehungen nun, in welche die Götter als handelnde Individuen treten, behalten eine Seite der Zufälligkeit, welche die Subſtantialität des Göttlichen, wie ſehr dieſelbe auch die herrſchende Grundlage bleiben mag, trübt, und die Götter in die Gegenſätze und Kämpfe der beſchränkten Endlichkeit hineinlockt. Durch dieſe den Göttern ſelber immanente Endlichkeit gerathen ſie in den Widerſpruch ihrer Hoheit, Würde, und der Schönheit ihres Daſeyns, durch welche ſie auch in das Willkürliche und Zufällige herabgebracht werden. Dem vollſtändigen Hervortreten dieſes Widerſpruchs entgeht das eigentliche Ideal nur dadurch, daß, wie es in der ächten Skulptur und deren einzelnen Tempelbildern der Fall iſt, die göttlichen Individuen für ſich einſam in ſeliger Ruhe dargeſtellt ſind, doch nun etwas Lebloſes, der Empfindung Entrücktes und jenen ſtillen Zug der Trauer erhalten, den wir bereits oben berührt haben. Dieſe Trauer ſchon iſt es, welche ihr Schickſal ausmacht, indem ſie anzeigt, daß etwas Höheres über ihnen ſteht, und der Uebergang von den Beſonderheiten zu ihrer allgemeinen Einheit nothwendig iſt. Sehen wir uns aber nach der Art und Geſtalt dieſer höheren Einheit um, ſo iſt ſie, der Individualität und relativen Beſtimmtheit der Götter gegenüber, das in ſich Abſtrakte und Geſtaltloſe, die Nothwendigkeit, das Schickſal, welches in dieſer Abſtraktion nur das Höhere überhaupt iſt, das Götter und Menſchen bezwingt, für ſich aber unverſtanden und begrifflos bleibt. Das Schickſal iſt noch nicht abſoluter für ſich ſeyender Zweck, und dadurch zugleich ſubjektiver, perſönlicher, göttlicher

Rathschluß, sondern nur die eine, allgemeine Macht, welche die Besonderheit der einzelnen Götter überragt, und deshalb nicht selber wieder sich als Individuum darstellen kann, weil es sonst nur als eine unter den vielen Individualitäten auftreten, nicht aber über ihnen stehen würde. Deshalb bleibt es ohne Gestaltung und Individualität, und ist in dieser Abstraktion nur die Nothwendigkeit als solche, welcher die Götter sowohl als die Menschen, wenn sie als besondere sich von einander abscheiden, sich bekämpfen, ihre individuelle Kraft einseitig geltend machen, und über ihre Gränze und Befugniß sich erheben wollen, als dem Schicksal unterliegen und gehorchen müssen, das sie unabänderlich trifft.

2. Auflösung der Götter durch ihren Anthropomorphismus.

Da nun das Anundfürsichnothwendige nicht den einzelnen Göttern angehört, nicht den Inhalt ihrer eigenen Selbstbestimmung abgiebt, und nur als bestimmungslose Abstraktion über ihnen schwebt, so ist dadurch die Seite der Besonderheit und Einzelnheit sogleich freigelassen, und kann dem Schicksal nicht entgehen, auch in Aeußerlichkeiten der Vermenschlichung und in Endlichkeiten des Anthropomorphismus auszulaufen, welche die Götter in das Gegentheil dessen verkehren, was den Begriff des Substantiellen und Göttlichen ausmacht. Der Untergang dieser schönen Götter der Kunst ist deshalb schlechthin durch sich selbst nothwendig, indem das Bewußtseyn sich zuletzt nicht mehr bei ihnen zu beruhigen vermag, und sich deshalb aus ihnen in sich zurückwendet. Näher aber ist es schon die Art und Weise des griechischen Anthropomorphismus überhaupt, an welchem die Götter sich für den religiösen wie für den poetischen Glauben auflösen.

a) Denn die geistige Individualität tritt zwar als Ideal in die menschliche Gestalt herein, aber in die unmittelbare, d. h. leibliche Gestalt, nicht in die Menschlichkeit an und für sich, welche in ihrer inneren Welt des subjektiven Bewußtseyns sich

wohl als von Gott unterſchieden weiß, doch dieſen Unterſchied ebenſo aufhebt, und dadurch, als Eins mit Gott, in ſich unendliche abſolute Subjektivität iſt.

α. Daher fehlt dem plaſtiſchen Ideal die Seite, ſich als unendlich wiſſende Innerlichkeit darzuſtellen. Die plaſtiſch ſchönen Geſtalten ſind nicht nur Stein, Erz, ſondern es geht ihnen auch in ihrem Inhalt und Ausdruck das unendlich Subjektive ab. Da mag man ſich nun für Schönheit und Kunſt begeiſtern ſo viel man will, dieſe Begeiſterung iſt und bleibt das Subjektive, das ſich nicht auch in dem Objekt ihrer Anſchauung, in den Göttern, befindet. Zur wahren Totalität aber wird auch dieſe Seite der ſubjektiven, ſich wiſſenden Einheit und Unendlichkeit gefordert, da ſie erſt den lebendigen, wiſſenden Gott und Menſchen ausmacht. Iſt ſie nicht auch weſentlich als zum Inhalt und zur Natur des Abſoluten gehörig ausgeprägt, ſo erſcheint daſſelbe nicht wahrhaft als geiſtiges Subjekt, ſondern ſteht nur in ſeiner Objektivität ohne bewußten Geiſt in ſich für die Anſchauung da. Nun hat freilich die Individualität der Götter den Inhalt des Subjektiven auch an ihr, aber als Zufälligkeit, und in einer Entwicklung, die für ſich außerhalb jener ſubſtantiellen Ruhe uud Seligkeit der Götter ſich bewegt.

β. Auf der anderen Seite iſt die Subjektivität, welche den plaſtiſchen Göttern ſich gegenüber findet, auch nicht die in ſich unendliche und wahrhafte. Dieſe nämlich, wie wir in der dritten Kunſtform, der romantiſchen, näher ſehen werden, hat die ihr entſprechende Objektivität, als den in ſich unendlichen, ſich wiſſenden Gott vor ſich. Indem das Subjekt aber auf der gegenwärtigen Stufe in dem vollendet ſchönen Götterbilde ſich nicht gegenwärtig, und ſich eben damit in ſeiner Anſchauung nicht auch als gegenſtändlich und objektiv ſeyend zum Bewußtſeyn bringt, ſo iſt es ſelber noch von ſeinem abſoluten Gegenſtande nur verſchieden und getrennt, und deshalb die bloß zufällige, endliche Subjektivität.

γ. Der Uebergang in eine höhere Sphäre, möchte man nun glauben, hätte von der Phantaſie und Kunſt ebenſo als ein neuer Götterkrieg aufgefaßt werden können, wie der erſte Uebergang aus der Symbolik der Naturgötter zu den geiſtigen Idealen der klaſſiſchen Kunſt. Dieß iſt jedoch keineswegs der Fall. Im Gegentheil iſt dieſer Uebergang auf einem ganz anderen Felde, als ein bewußter Kampf der Wirklichkeit und Gegenwart ſelber geführt worden. Dadurch erhält die Kunſt in Bezug auf den höheren Inhalt, den ſie in neuen Formen zu ergreifen hat, eine ganz veränderte Stellung. Dieſer neue Gehalt macht ſich nicht als ein Offenbaren durch die Kunſt geltend, ſondern iſt für ſich ohne dieſelbe offenbar, und tritt auf dem proſaiſchen Boden der Widerlegung durch Gründe, und dann im Gemüth und deſſen religiöſen Gefühlen vornehmlich durch Wunder, Märtyrthum u. ſ. f., in's ſubjektive Wiſſen; mit Bewußtſeyn des Gegenſatzes aller Endlichkeiten gegen das Abſolute, das ſich in wirklicher Geſchichte als Verlauf von Begebenheiten zu einer nicht nur vorgeſtellten, ſondern *faktiſchen* Gegenwart herausſtellt. Das Göttliche, Gott ſelber, iſt Fleiſch geworden, geboren, hat gelebt, gelitten, iſt geſtorben und auferſtanden. Dieß iſt ein Inhalt, den nicht die Kunſt erfunden, ſondern der außerhalb ihrer vorhanden war, und den ſie daher nicht aus ſich genommen hat, ſondern zur Geſtaltung vorfindet. Jener erſte Uebergang und Götterkampf dagegen hat in der *Kunſtanſchauung* und Phantaſie ſelber ſeinen Urſprung gefunden, die ihre Lehren und Geſtalten aus dem Innern ſchöpfte und dem erſtaunten Menſchen ſeine neuen Götter gab. Darum haben aber die klaſſiſchen Götter auch nur ihre Exiſtenz durch die Vorſtellung erhalten, und ſind nur in Stein und Erz, oder in der Anſchauung, nicht aber in Fleiſch und Blut, oder in wirklichem Geiſte da. Dem Anthropomorphismus der griechiſchen Götter fehlt dadurch das wirkliche menſchliche Daſeyn, das leibliche wie das geiſtige. Dieſe Wirklichkeit im Fleiſch und Geiſt bringt erſt das Chri-

ſtenthum als Daſeyn, Leben und Wirken Gottes ſelber herein. Dadurch iſt nun dieſe Leiblichkeit, das Fleiſch, wie ſehr auch das bloß Natürliche und Sinnliche als das Negative gewußt iſt, zu Ehren gebracht, und das Anthropomorphiſtiſche geheiligt worden; wie der Menſch urſprünglich Gottes Ebenbild war, iſt Gott ein Ebenbild des Menſchen, und wer den Sohn ſiehet, ſiehet den Vater, wer den Sohn liebt, liebt auch den Vater; in wirklichem Daſeyn iſt der Gott zu erkennen. Dieſer neue Inhalt nun alſo wird nicht durch die Konceptionen der Kunſt zum Bewußtſeyn gebracht, ſondern ihr als ein wirkliches Geſchehen, als Geſchichte des fleiſchgewordenen Gottes, von Außen gegeben. Jener Uebergang durfte in ſofern nicht von der Kunſt her ſeinen Ausgangspunkt nehmen, der Gegenſatz des Alten und Neuen wäre zu disparat geweſen. Der Gott der geoffenbarten Religion, dem Inhalt und der Form nach, iſt der wahrhaft wirkliche Gott, dem eben damit ſeine Gegner bloße Weſen der Vorſtellung ſeyn würden, welche ihm nicht auf einerlei Terrain gegenüberſtehn können. Die alten und neuen Götter der klaſſiſchen Kunſt gehören dagegen beide für ſich dem Boden der Vorſtellung an, ſie haben nur die Wirklichkeit, vom endlichen Geiſt als Mächte der Natur und des Geiſtes gefaßt und dargeſtellt zu ſeyn, und mit ihrer Entgegenſetzung und ihrem Kampf iſt es Ernſt. Sollte aber der Uebergang von den griechiſchen Göttern zum Gott des Chriſtenthums von der Kunſt aus gemacht werden, ſo wäre es mit der Darſtellung eines Götterkampfes unmittelbar kein wahrer Ernſt.

b) Deshalb iſt dieſer Streit und Uebergang denn auch erſt in neuerer Zeit ein zufälliger, einzelner Gegenſtand der Kunſt geworden, der keine Epoche hat machen, und in dieſer Geſtalt kein durchdringendes Moment im Ganzen der Kunſtentwickelung hat ſeyn können. Ich will in dieſer Beziehung hier beiläufig an einige berühmter gewordene Erſcheinungen erinnern. Es iſt in neuerer Zeit häufig die Klage über den Untergang der klaſſiſchen Kunſt zu vernehmen, und die Sehnſucht nach den griechi-

ſchen Göttern und Helden iſt mehrfach auch von Dichtern behandelt worden. Dieſe Trauer iſt dann vornehmlich im Gegenſatze gegen das Chriſtenthum ausgeſprochen, von dem man zwar zugeben wollte, daß es die höhere Wahrheit enthielte, doch mit der Einſchränkung, daß in Rückſicht auf den Standpunkt der Kunſt jener Untergang des klaſſiſchen Alterthums nur zu bedauern ſey. Schiller's „Götter Griechenlands" haben dieſen Inhalt, und es iſt ſchon der Mühe werth, auch hier dieß Gedicht nicht nur als Gedicht in ſeiner ſchönen Darſtellung, ſeinem klingenden Rhythmus, ſeinen lebendigen Gemälden, oder in der ſchönen Trauer des Gemüths zu betrachten, aus der es hervorgegangen iſt, ſondern auch den Inhalt vorzunehmen, da Schiller's Pathos immer auch wahr und tief gedacht iſt.

Die chriſtliche Religion ſelbſt enthält allerdings das Moment der Kunſt in ſich, aber ſie hat im Verlaufe ihrer Entfaltung zur Zeit der Aufklärung auch einen Punkt erreicht, auf welchem der Gedanke, der Verſtand das Element verdrängt hat, deſſen die Kunſt ſchlechthin bedarf, die wirkliche Menſchengeſtalt und Erſcheinung Gottes. Denn die menſchliche Geſtalt und was ſie ausdrückt und ſagt, menſchliche Begebenheit, Handlung, Empfindung iſt die Form, in welcher die Kunſt den Inhalt des Geiſtes faſſen und darſtellen muß. Indem nun der Verſtand Gott zu einem bloßen Gedankendinge gemacht, die Erſcheinung ſeines Geiſtes in konkreter Wirklichkeit nicht mehr geglaubt, und ſo den Gott des Gedankens von allem wirklichen Daſeyn abgedrängt hat, ſo iſt dieſe Art religiöſer Aufklärung nothwendig zu Vorſtellungen und Forderungen gekommen, welche mit der Kunſt unverträglich ſind. Wenn ſich aber der Verſtand aus dieſen Abſtraktionen heraus wieder zur Vernunft erhebt, ſo tritt ſogleich das Bedürfniß nach etwas Konkretem, und auch nach dem Konkreten, das Kunſt iſt, ein. Die Periode des aufgeklärten Verſtandes hat freilich auch Kunſt getrieben, aber auf ſehr proſaiſche Weiſe, wie wir an Schiller ſelber ſehn können, der

von dieſer Periode her ſeinen Ausgangspunkt genommen, dann aber im Bedürfniß der durch den Verſtand nicht mehr befriedigten Vernunft, Phantaſie und Leidenſchaft, die lebendige Sehnſucht nach Kunſt überhaupt, und näher nach der klaſſiſchen Kunſt der Griechen und ihrer Götter und Weltanſchauung empfunden hat. Aus dieſer von der Gedankenabſtraktion ſeiner Zeit zurückgeſtoßenen Sehnſucht iſt das genannte Gedicht hervorgegangen. Der urſprünglichen Abfaſſung des Gedichts nach iſt Schiller's Richtung gegen das Chriſtenthum durchaus polemiſch, nachher hat er die Härte gemildert, da ſie nur gegen die Verſtandesanſicht der Aufklärung gerichtet war, welche in ſpäterer Zeit ſelber ihre Herrſchaft zu verlieren anfing. Er preiſt zunächſt die griechiſche Anſchauung glücklich, für welche die ganze Natur belebt und voll Götter war, dann geht er auf die Gegenwart und deren proſaiſche Auffaſſung der Naturgeſetze und Stellung des Menſchen zu Gott über, und ſagt:

— Dieſe traur'ge Stille
Kündigt ſie mir meinen Schöpfer an?
Finſter wie er ſelbſt iſt ſeine Hülle,
Mein Entſagen, was ihn feiern kann.

Allerdings macht die Entſagung im Chriſtenthum ein weſentliches Moment aus, aber nur in der mönchiſchen Vorſtellung fordert ſie vom Menſchen, das Gemüth, die Empfindung, die ſogenannten Triebe der Natur in ſich abzutödten, der ſittlichen, vernünftigen, wirklichen Welt, der Familie, dem Staat ſich nicht einzuverleiben, ebenſo als die Aufklärung und ihr Deismus, welcher, daß Gott unerkennbar ſey, vorgiebt, dem Menſchen die höchſte Entſagung auferlegt, die Entſagung, von Gott nicht zu wiſſen, ihn nicht zu begreifen. Der wahrhaft chriſtlichen Anſchauung nach iſt die Entſagung dagegen nur das Moment der Vermittlung, der Durchgangspunkt, in welchem das bloß Natürliche, Sinnliche und Endliche überhaupt ſeine Unangemeſſenheit abthut, um den Geiſt zur höheren Freiheit und Verſöhnung mit ſich ſelbſt kommen zu laſſen, eine Freiheit und Seligkeit,

welche die Griechen nicht kannten. Von der Feier des einsamen Gottes, von der bloßen Abgeschiedenheit seiner, und Loslösung von der entgötterten Welt darf dann im Christenthum die Rede nicht seyn, denn gerade jener geistigen Freiheit und Versöhnung des Geistes ist Gott immanent, und nach dieser Seite betrachtet ist das schiller'sche berühmte Wort:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher

durchweg falsch. Als wichtiger müssen wir deshalb die spätere Aenderung des Schlusses herausheben, in der es von den griechischen Göttern heißt:

Aus der Zeitfluth weggerissen schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Damit ist ganz das bestätigt, was wir schon oben angeführt haben, die griechischen Götter hätten ihren Sitz nur in der Vorstellung und Phantasie, sie könnten weder in der Wirklichkeit des Lebens ihren Platz behaupten, noch dem endlichen Geist seine letztliche Befriedigung geben.

In einer andern Art hat sich Parny, seiner gelungenen Elegieen wegen der französische Tibull genannt, in einem ausführlichen Gedicht in zehn Gesängen, einer Art Epopoe, „la guerre des Dieux," gegen das Christenthum gewendet, um durch Scherz und Komik mit offener Frivolität des Witzes, doch mit Laune und Geist sich über die christlichen Vorstellungen lustig zu machen. Die Späße sollen aber nichts weiter als ausgelassene Leichtfertigkeit seyn, und es soll nicht etwa die Liederlichkeit zur Heiligkeit und höchsten Vortrefflichkeit gemacht werden, wie zur Zeit von Friedrich von Schlegel's Lucinde. Maria kommt allerdings in jenem Gedichte sehr schlecht weg, die Mönche, Dominikaner, Franciskaner u. s. f., lassen sich vom Wein und den Bacchantinnen wie die Nonnen von den Faunen verführen, und da geht's denn sehr bös zu. Zuletzt aber werden die Göt-

ter der alten Welt beſiegt, und ziehn ſich zurück vom Olymp auf den Parnaß.

Goethe endlich in ſeiner Braut von Korinth hat auf tiefere Weiſe in einem lebendigen Gemälde die Verbannung der Liebe, nicht ſowohl nach dem wahren Principe des Chriſtenthums als nach der übelverſtandenen Forderung von Entſagen und Aufopferung geſchildert, indem er dieſer falſchen Ascetik, welche die Beſtimmung des Weibes, Gattin zu ſeyn, verdammen, und die gezwungene Eheloſigkeit für etwas Heiligeres als die Ehe halten will, die Naturgefühle des Menſchen entgegenſetzt. Wie wir bei Schiller den Gegenſatz der griechiſchen Phantaſie und der Verſtandes-Abſtraktionen der modernen Aufklärung finden, ſo ſehn wir hier die griechiſche ſittlich ſinnliche Berechtigung in Rückſicht auf Liebe und Ehe Vorſtellungen gegenüber gebracht, welche nur einem einſeitigen, unwahrhaften Standpunkte der chriſtlichen Religion angehört haben. Es iſt mit großer Kunſt dem Ganzen ein ſchauderhafter Ton gegeben, vornehmlich darin, daß es ungewiß bleibt, ob es ſich um ein wirkliches Mädchen oder um eine Todte, eine Lebendige oder ein Geſpenſt handelt, und im Versmaaß iſt ebenſo ganz meiſterhaft die Tändelei mit Feierlichkeit, die deſto ſchauerlicher wird, verwebt.

c) Ehe wir nun aber die neue Kunſtform, deren Gegenſatz gegen die alte dem Verlauf der Kunſtentwicklung, wie wir ihn hier ſeinen weſentlichen Momenten nach zu betrachten haben, nicht angehört, in ihrer Tiefe zu erkennen verſuchen, müſſen wir vorerſt denjenigen Uebergang, der in die alte Kunſt ſelber hineinfällt, uns in ſeiner nächſten Geſtalt zur Anſchauung bringen. Das Princip dieſes Ueberganges liegt darin, daß ſich der Geiſt, deſſen Individualität bisher mit den wahren Subſtanzen der Natur und des menſchlichen Daſeyns als im Einklang angeſchaut wurde, und der ſich, ſeinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in dieſem Einklang wußte und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern zurückzuziehn anfängt, doch

statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt. —

Werfen wir einen näheren Blick auf die konkreten Zustände, die dem angegebenen Princip entsprechen, so sahen wir bereits, daß die griechischen Götter zu ihrem Gehalt die Substanzen des wirklichen menschlichen Lebens und Handelns hatten. Außer der Anschauung von den Göttern ist nun die höchste Bestimmung, das allgemeine Interesse und der Zweck im Daseyn zugleich als ein Existirendes vorhanden gewesen. Wie es der griechischen geistigen Kunstgestalt wesentlich war, auch als äußerlich und wirklich zu erscheinen, so hat sich auch die absolute geistige Bestimmung des Menschen zu einer erscheinenden realen Wirklichkeit herausgearbeitet, mit deren Substanz und Allgemeinheit in Einklang zu seyn das Individuum die Forderung machte. Dieser höchste Zweck war in Griechenland das Staatsleben, die Staatsbürgerschaft und deren Sittlichkeit und lebendiger Patriotismus. Außer diesem Interesse gab es kein höheres, wahrhafteres. Das Staatsleben nun aber, als weltliche und äußerliche Erscheinung, fällt, wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit anheim. Es ist nicht schwer, zu zeigen, daß ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Thätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach seyn kann, und sich theils durch sich selbst zerstören muß, theils äußerlich, im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird. — Denn bei diesem unmittelbaren Zusammengeschlossenseyn des Individuums mit der Allgemeinheit des Staatslebens ist einerseits die subjektive Eigenthümlichkeit und deren private Partikularität noch nicht zu ihrem Rechte gelangt, und findet keinen Raum für eine dem Ganzen unschädliche Ausbildung. Als unterschieden aber von dem Substantiellen, in welches sie nicht mit aufgenommen ist, bleibt sie die beschränkte, natürliche Selbstsucht, die nun für sich ihre eigenen Wege geht,

ihre von dem wahren Intereſſe des Ganzen abliegenden Intereſſen verfolgt, und dadurch zum Verderben des Staates ſelbſt wird, dem ſie ſich zuletzt entgegenzuſtellen die ſubjektive Macht erringt. Andererſeits erwacht innerhalb dieſer Freiheit ſelbſt das Bedürfniß einer höheren Freiheit des Subjekts in ſich ſelbſt, das nicht nur im Staat, als ſubſtantiellem Ganzen, nicht nur in der gegebenen Sitte und Geſetzlichkeit, ſondern in ſeinem eigenen Innern frei zu ſeyn den Anſpruch macht, in ſofern es das Gute und Rechte aus ſich ſelbſt in ſeinem ſubjektiven Wiſſen ſich erzeugen und zur Anerkenntniß bringen will. Das Subjekt verlangt das Bewußtſeyn, in ſich ſelbſt als Subjekt ſubſtantiell zu ſeyn, und dadurch entſteht in jener Freiheit ein neuer Zwiſt zwiſchen dem Zweck für den Staat, und für ſich ſelbſt als in ſich freies Individuum. Ein ſolcher Gegenſatz hat ſchon zur Zeit des Sokrates angefangen, während nach der anderen Seite hin Eitelkeit, Selbſtſucht und die Zügelloſigkeit der Demokratie und Demagogie den wirklichen Staat in einer Weiſe zerrütteten, daß Männer wie Xenophon und Plato einen Ekel vor den Zuſtänden ihrer Vaterſtadt empfanden, in welcher die Beſorgung der allgemeinen Angelegenheiten in ſelbſtſüchtigen und leichtſinnigen Händen lag.

Der Geiſt des Uebergangs beruht deshalb zunächſt auf der Entzweiung überhaupt zwiſchen dem für ſich ſelbſtſtändigen Geiſtigen und dem äußerlichen Daſeyn. Das Geiſtige in dieſer Trennung von ſeiner Realität, in welcher es ſich nicht mehr wiederfindet, iſt damit das abſtrakt Geiſtige, doch nicht etwa der Eine orientaliſche Gott, ſondern im Gegentheil das ſich wiſſende wirkliche Subjekt, welches alles Allgemeine des Gedankens, das Wahre, Gute, die Sitte, in ſeiner ſubjektiven Innerlichkeit hervorbringt und feſthält, und darin nicht das Wiſſen einer vorhandenen Wirklichkeit, ſondern nur ſeine eigenen Gedanken und Ueberzeugungen hat. Dieß Verhältniß, inſoweit es bei dem Gegenſatze ſtehn bleibt, und die Seiten deſſelben als bloß entgegen-

gesetzte einander gegenüberstellt, wäre ganz prosaischer Natur. Zu dieser Prosa jedoch kommt es auf dieser Stufe noch nicht. Einerseits nämlich ist zwar ein Bewußtseyn vorhanden, das, als fest in sich, das Gute will, die Erfüllung seines Verlangens, die Realität seines Begriffs sich in der Tugend seines Gemüths, so wie in den alten Göttern, Sitten und Gesetzen vorstellt; zugleich aber ist es gegen das Daseyn als Gegenwart, gegen das wirkliche politische Leben seiner Zeit, die Auflösung der alten Gesinnung, des früheren Patriotismus und der Staatsweisheit gereizt, und steht damit allerdings im Gegensatz des subjektiven Innern und der äußeren Realität. Denn in seinem eigenen Inneren genießt es in jenen bloßen Vorstellungen von der wahrhaftigen Sittlichkeit nicht seine volle Befriedigung, und wendet sich deshalb gegen das Aeußere hinaus, auf welches es sich negativ, feindselig, mit dem Zweck, dasselbe zu verändern, bezieht. Es ist damit, wie gesagt, einerseits allerdings ein innerer Gehalt vorhanden, der sich bestimmt und fest aussprechend es zugleich mit einer vorliegenden, jenem Gehalt widersprechenden Welt zu thun hat, und diese Wirklichkeit, in den Zügen ihres dem Guten und Wahren entgegengesetzten Verderbens zu schildern die Aufgabe erhält; andererseits jedoch findet dieser Gegensatz noch in der Kunst selbst seine Lösung. Es kommt nämlich eine neue Kunstform hervor, in welcher der Kampf des Gegensatzes nicht durch Gedanken geführt wird, und beim Zwiespalt stehn bleibt, sondern die Wirklichkeit in der Thorheit ihres Verderbens selber wird in der Weise zur Darstellung gebracht, daß sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Nichtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Wiederscheine zeigen könne, und der Seite der Thorheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige gelassen werde. Von dieser Art ist die Komik, wie sie Aristophanes unter den Griechen

in Bezug auf die weſentlichſten Gebiete der Wirklichkeit ſeiner Zeit zornlos, in reiner, heiterer Luſtigkeit gehandhabt hat.

3. Die Satyre.

Dieſe der Kunſt noch gemäße Löſung ſehen wir jedoch ebenſoſehr dadurch verſchwinden, daß die Entgegenſetzung bei der Form des Gegenſatzes ſelber beharrt, und deshalb an die Stelle der poetiſchen Verſöhnung ein proſaiſches Verhältniß beider Seiten herbeiführt, durch welches die klaſſiſche Kunſtform als aufgehoben erſcheint, indem daſſelbe die plaſtiſchen Götter wie die ſchöne Menſchenwelt untergehen läßt. Hier haben wir uns nun ſogleich nach der Kunſtform umzublicken, welche ſich noch in dieſen Uebergang zu einer höheren Geſtaltungsweiſe hineinzuſtellen, und ihn zu verwirklichen vermag. — Als Endpunkt der ſymboliſchen Kunſt fanden wir gleichfalls die Abſcheidung der Geſtalt als ſolcher von ihrer Bedeutung in einer Mannigfaltigkeit von Formen; in der Vergleichung, Fabel, Parabel, dem Räthſel u. ſ. f. Macht nun die ähnliche Trennung auch an dieſer Stelle den Grund der Auflöſung des Ideals aus, ſo entſteht die Frage nach dem Unterſchiede der jetzigen Art des Uebergangs von der früheren. Der Unterſchied iſt folgender.

a) In der eigentlich ſymboliſchen und vergleichenden Kunſtform ſind die Geſtalt und Bedeutung einander zwar von Hauſe aus, ihrer Verwandtſchaft und Beziehung ungeachtet, fremd, ſie ſtehen jedoch in keinem negativen, ſondern in freundlichem Verhältniſſe, denn gerade die in beiden Seiten gleichen oder ähnlichen Qualitäten und Züge erweiſen ſich als Grund ihrer Verknüpfung und Vergleichung. Ihre bleibende Trennung und Fremdheit innerhalb ſolcher Einigung iſt deshalb weder in Bezug auf die geſchiedenen Seiten feindlicher Art, noch iſt dadurch eine an und für ſich enge Verſchmelzung auseinander geriſſen. Das Ideal der klaſſiſchen Kunſt dagegen geht von der

vollendeten Ineinsbildung der Bedeutung und Gestalt, der geistigen innern Individualität und deren Leiblichkeit aus, und wenn sich daher die zu solcher vollendeten Einheit zusammengefügten Seiten von einander loslösen, so geschieht es nur, weil sie sich nicht mehr mit einander vertragen können, und aus ihrer friedlichen Versöhnung zur Unvereinbarkeit und Feindschaft heraustreten müssen.

b) Mit dieser Form des Verhältnisses, im Unterschiede des Symbolischen, hat sich ferner auch der Inhalt der Seiten geändert, welche sich jetzt gegenüberstehn. In der symbolischen Kunstform nämlich sind es mehr oder weniger Abstraktionen, allgemeine Gedanken, oder doch bestimmte Sätze in Form von Reflexions-Allgemeinheiten, welche durch die symbolische Kunstgestalt eine andeutende Versinnlichung erhalten; in der Form dagegen, die sich auf diesem Uebergange zur romantischen Kunst geltend macht, ist der Inhalt zwar von der ähnlichen Abstraktion allgemeiner Gedanken, Gesinnungen und Verstandessätze, aber nicht diese Abstraktionen als solche, sondern ihr Daseyn im subjektiven Bewußtseyn und sich auf sich stützenden Selbstbewußtseyn geben den Gehalt für die eine Seite des Gegensatzes ab. Denn die nächste Forderung dieser Mittelstufe besteht darin, daß das Geistige, welches das Ideal errungen hat, für sich selbstständig heraustrete. Schon in der klassischen Kunst war die geistige Individualität die Hauptsache, obschon sie, nach Seiten ihrer Realität, mit ihrem unmittelbaren Daseyn versöhnt blieb. Jetzt gilt es nun, eine Subjektivität darzustellen, welche die Herrschaft über die ihr nicht mehr angemessene Gestalt und äußere Realität überhaupt zu erringen sucht. Damit wird die geistige Welt für sich frei; sie hat sich dem Sinnlichen entnommen und erscheint deshalb durch diese Zurückgezogenheit in sich als selbstbewußtes, sich nur in seiner Innerlichkeit genügendes Subjekt. Dieß Subjekt aber, das die Aeußerlichkeit von sich stößt, ist sei-

ner geiſtigen Seite nach noch nicht die wahre Totalität, welche zu ihrem Inhalte das Abſolute in Form der ſelbſtbewußten Geiſtigkeit hat, ſondern iſt, als von dem Gegenſatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abſtrakte, endliche, unbefriedigte Subjektivität. — Ihr gegenüber ſteht eine ebenſo endliche Wirklichkeit, die nun auch ihrerſeits frei wird, doch eben deshalb, da das wahrhaft Geiſtige aus ihr heraus in das Innere zurückgegangen iſt und ſich in ihr nicht mehr wiederfinden will und kann, als eine götterloſe Wirklichkeit und ein verdorbenes Daſeyn erſcheint. In dieſer Weiſe bringt die Kunſt jetzt einen denkenden Geiſt, ein auf ſich als Subjekt beruhendes Subjekt in abſtrakter Weisheit mit dem Wiſſen und Wollen des Guten und der Tugend in einen feindlichen Gegenſatz gegen das Verderben ſeiner Gegenwart. Das Unaufgelöſte dieſes Gegenſatzes, in welchem Inneres und Aeußeres in feſter Disharmonie bleiben, macht das Proſaiſche des Verhältniſſes beider Seiten aus. Ein edler Geiſt, ein tugendhaftes Gemüth, dem die Realiſation ſeines Bewußtſeyns in einer Welt des Laſters und der Thorheit verſagt bleibt, wendet ſich mit leidenſchaftlicher Indignation oder feinerem Witze und froſtigerer Bitterkeit gegen das vor ihm liegende Daſeyn, und zürnt oder ſpottet der Welt, welche ſeiner abſtrakten Idee der Tugend und Wahrheit direkt widerſpricht.

Die Kunſtform, welche dieſe Geſtalt des hervorbrechenden Gegenſatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Aeußerlichkeit annimmt, iſt die Satyre, mit welcher die gewöhnlichen Theorien niemals haben zurecht kommen können, indem ſie ſtets in Verlegenheit blieben, wo ſie dieſelbe einſchieben ſollten. Denn von Epiſchem hat die Satyre gar nichts, und zur Lyrik gehört ſie eigentlich auch nicht, indem ſich im Satyriſchen nicht die Empfindung des Gemüths ausſpricht, ſondern das Allgemeine des Guten und in ſich Nothwendigen, welches

zwar mit subjektiver Besonderheit vermischt, als besondere Tugendhaftigkeit dieses oder jenes Subjekts erscheint, doch nicht in freier, ungehinderter Schönheit der Vorstellung sich genießt, und diesen Genuß ausströmt, sondern den Mißklang der eigenen Subjektivität und deren abstrakte Grundsätze, der empirischen Wirklichkeit gegenüber, mißmüthig festhält, und in sofern weder wahrhafte Poesie noch wahrhafte Kunstwerke producirt. Deshalb ist der satyrische Standpunkt nicht aus jenen Gattungen der Poesie zu begreifen, sondern muß allgemeiner als diese Uebergangsform des klassischen Ideals gefaßt werden.

c) Indem es nun die ihrem innern Gehalt nach prosaische Auflösung des Ideals ist, welche sich im Satyrischen kund giebt, so haben wir den wirklichen Boden für dasselbe nicht in Griechenland, als dem Lande der Schönheit, zu suchen. Die Satyre in der eben beschriebenen Gestalt kommt den Römern eigenthümlich zu. Der Geist der römischen Welt ist die Herrschaft der Abstraktion, des todten Gesetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heiteren Sitte, das Zurückdrängen der Familie, als der unmittelbaren, natürlichen Sittlichkeit, überhaupt die Aufopferung der Individualität, welche sich an den Staat hingiebt, und im Gehorsam gegen das abstrakte Gesetz ihre kaltblütige Würde und verständige Befriedigung findet. Das Princip dieser politischen Tugend, deren kalte Härte sich nach außen alle Völker-Individualität unterwirft, während das formelle Recht im Innern sich in der ähnlichen Schärfe bis zur Vollendung ausbildet, ist der wahren Kunst entgegen. So finden wir denn auch in Rom keine schöne, freie und große Kunst. Skulptur und Malerei, epische, lyrische und dramatische Poesie haben die Römer von den Griechen überkommen und sich angelernt. Es ist merkwürdig, daß was als einheimisch bei den Römern angesehn werden kann, komische Farcen, die Fescenninen und Atellanen sind, wogegen die gebildeteren Komödien, selbst des Plautus und ohne-

hin des Terenz, von den Griechen abgeborgt, und eine Sache mehr der Nachahmung als der ſelbſtſtändigen Produktion waren. Auch Ennius ſchöpfte ſchon aus griechiſchen Quellen und machte die Mythologie proſaiſch. Eigenthümlich iſt den Römern nur jede Kunſtweiſe, welche in ihrem Princip proſaiſch iſt, das Lehrgedicht z. B., beſonders wenn es moraliſchen Inhalt hat, und ſeinen allgemeinen Reflexionen nur von außen her den Schmuck des Metrums, der Bilder, Gleichniſſe und einer rhetoriſch ſchönen Diktion giebt; vor allem aber die Satyre. Der Geiſt einer tugendhaften Verdrießlichkeit über die umgebende Welt iſt es, der ſich zum Theil in hohlen Deklamationen Luft zu machen ſtrebt. Poetiſcher kann dieſe an ſich ſelbſt proſaiſche Kunſtform nur werden, in ſofern ſie uns die verderbte Geſtalt der Wirklichkeit ſo vor Augen bringt, daß dieſes Verderben durch ſeine eigene Thorheit in ſich zuſammenfällt; wie Horaz z. B., der ſich als Lyriker ganz in die griechiſche Kunſtform und Weiſe hineingebildet hat, in ſeinen Briefen und Satyren, in denen er eigenthümlicher iſt, ein lebendiges Bild der Sitten ſeiner Zeit entwirft, indem er uns Thorheiten ſchildert, welche in ihren Mitteln ungeſchickt ſich durch ſich ſelber zerſtören. Doch iſt auch dieß nur eine zwar feine und gebildete, aber nicht eben poetiſche Luſtigkeit, die ſich damit begnügt, was ſchlecht iſt, lächerlich zu machen. Bei anderen dagegen ſetzt ſich die abſtrakte Vorſtellung des Rechten und der Tugend den Laſtern direkt gegenüber, und hier iſt es die Verdrießlichkeit, der Aerger, Zorn und Haß, der ſich Theils als abſtrakte Rednerei von Tugend und Weisheit breit macht, Theils mit der Indignation einer edleren Seele bitter gegen das Verderben und die Knechtſchaft der Zeiten losfährt, oder den Laſtern des Tages das Bild der alten Sitten, der alten Freiheit, der Tugenden eines ganz anderen vergangenen Weltzuſtandes, ohne wahrhafte Hoffnung oder Glauben vorhält, doch dem Wanken, den Wechſelfällen, der Noth und Gefahr ei-

ner ſchmachvollen Gegenwart nichts als den ſtoiſchen Gleichmuth und die innere Unerſchütterlichkeit einer tugendhaften Geſinnung des Gemüths entgegenzuſetzen hat. Dieſe Unzufriedenheit giebt auch der römiſchen Geſchichtſchreibung und Philoſophie theilweiſe den ähnlichen Ton. Salluſt muß gegen die Sittenverderbniß losziehen, der er ſelber nicht fremd geblieben war, Livius, trotz ſeiner rhetoriſchen Eleganz, ſucht in der Schilderung der alten Tage Troſt und Befriedigung, und vor allem iſt es Tacitus, der mit ebenſo großartigem als tiefem Unmuthe, ohne Kahlheit der Deklamation, die Schlechtigkeiten ſeiner Zeit zu ſcharfer Anſchaulichkeit unwillig aufdeckt. Unter den Satyrikern iſt beſonders Perſius von vieler Herbigkeit, bitterer als Juvenal. Später ſehen wir endlich den griechiſchen Syrer Lucian ſich mit heiterem Leichtſinn gegen Alles, Helden, Philoſophen und Götter kehren, und vornehmlich die griechiſchen alten Götter an der Seite ihrer Menſchlichkeit und Individualität durchziehn. Doch bleibt er oft ſchwatzhaft bei der bloßen Aeußerlichkeit der Göttergeſtalten und ihrer Handlungen ſtehn und wird dadurch beſonders für uns langweilig. Denn wir ſind einerſeits unſerem Glauben nach fertig mit dem, was er zerſtören wollte, andererſeits wiſſen wir, daß dieſe Züge der Götter, aus dem Geſichtspunkt der Schönheit betrachtet, trotz ſeinen Späßen und ſeinem Spott, ihre ewige Gültigkeit haben. —

Heutigen Tages wollen keine Satyren mehr gelingen. Cotta und Goethe haben Preisaufgaben auf Satyren geſtellt; es ſind keine Gedichte dieſer Gattung eingegangen. Es gehören feſte Grundſätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerſpruch ſteht, eine Weisheit, die abſtrakt bleibt, eine Tugend, die in ſtarrer Energie nur an ſich ſelber feſthält, und ſich mit der Wirklichkeit wohl in Kontraſt bringen, die ächte poetiſche Auflöſung jedoch des Falſchen und Widerwärtigen und die ächte Verſöhnung im Wahren nicht zu Stande bringen kann.

Bei dieſem Zwieſpalt aber der abſtrakten innern Geſinnung und äußeren Objektivität darf die Kunſt, ohne aus ihrem eigenen Principe herauszutreten, nicht ſtehn bleiben. Das Subjektive muß als das in ſich ſelbſt Unendliche und Anundfürſichſeyende aufgefaßt werden, das, wenn es auch die endliche Wirklichkeit nicht als das Wahre beſtehn läßt, ſich doch nicht im bloßen Gegenſatze gegen dieſelbe negativ verhält, ſondern ebenſoſehr zur Verſöhnung fortgeht, und in dieſer Thätigkeit erſt, den idealen Individuen der klaſſiſchen Kunſtform gegenüber, als die abſolute Subjektivität zur Darſtellung kommt. —

Dritter Abschnitt.

Die romantische Kunstform.

Einleitung.

Vom Romantischen überhaupt.

Die Form der romantischen Kunst bestimmt sich, wie dieß bis hieher in unserer Betrachtung jedesmal der Fall war, aus dem inneren Begriffe des Gehalts, welchen darzustellen die Kunst berufen ist, und so müssen wir uns zunächst das eigenthümliche Princip des neuen Inhaltes klar zu machen versuchen, der jetzt, als der absolute Inhalt der Wahrheit zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung in's Bewußtseyn tritt.

Auf der Stufe des Anfangs der Kunst bestand der Trieb der Phantasie in dem Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit. Dieß Streben aber blieb nur ein Suchen des Geistes, welcher daher, in sofern er noch nicht den eigentlichen Inhalt für die Kunst abgab, sich auch nur als äußerliche Form für die Naturbedeutungen, oder subjektivitätslosen Abstraktionen des substantiellen Innern, die den eigentlichen Mittelpunkt bildeten, geltend machen konnte.

Das Umgekehrte zweitens fanden wir in der klassischen Kunst. Hier ist die Geistigkeit, obschon sie sich erst durch die Aufhebung der Naturbedeutungen für sich selber herauszuringen vermag, die Grundlage und das Princip des Inhalts, die Naturerscheinung im Leiblichen und Sinnlichen die äußere Form.

Dieſe Form jedoch blieb nicht, wie auf der erſten Stufe, nur oberflächlich, unbeſtimmt, und von ihrem Gehalt undurchdrungen, ſondern die Vollendung der Kunſt erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß ſich das Geiſtige vollſtändig durch ſeine äußere Erſcheinung hindurchzog, das Natürliche in dieſer ſchönen Einigung idealiſirte und zur gemäßen Realität des Geiſtes in ſeiner ſubſtantiellen Individualität ſelber machte. Dadurch ward die klaſſiſche Kunſt die begriffsgemäße Darſtellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schönres kann nichts ſeyn und werden.

Dennoch giebt es Höheres, als die ſchöne Erſcheinung des Geiſtes in ſeiner unmittelbaren, wenn auch vom Geiſt als ihm adäquat erſchaffenen, ſinnlichen Geſtalt. Denn dieſe Einigung, die ſich im Elemente des Aeußern vollbringt, und dadurch die ſinnliche Realität zum angemeſſenen Daſeyn macht, widerſtrebt ebenſoſehr wieder dem wahren Begriff des Geiſtes, und drängt ihn aus ſeiner Verſöhnung im Leiblichen auf ſich ſelbſt, zur Verſöhnung ſeiner in ſich ſelber zurück. Die einfache, gediegene Totalität des Ideals löſt ſich auf, und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in ſich ſelber ſeyenden Subjektiven und der äußeren Erſcheinung, um den Geiſt durch dieſe Trennung die tiefere Verſöhnung in ſeinem eigenen Elemente des Innern erreichen zu laſſen. Der Geiſt, der die Angemeſſenheit ſeiner mit ſich, die Einheit ſeines Begriffs und ſeiner Realität zum Princip hat, kann ſein entſprechendes Daſeyn nur in ſeiner heimiſchen, eigenen geiſtigen Welt der Empfindung, des Gemüths, überhaupt der Innerlichkeit finden. Dadurch kommt der Geiſt zu dem Bewußtſeyn, ſein Andres, ſeine Exiſtenz, als Geiſt an ihm und in ihm ſelber zu haben, und damit erſt ſeine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen.

1) Dieſe Erhebung des Geiſtes zu ſich, durch welche er ſeine Objektivität, welche er ſonſt im Aeußerlichen und Sinnlichen des Daſeyns ſuchen mußte, in ſich ſelber gewinnt und ſich

in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, macht das Grund-Princip der romantischen Kunst aus. Hiermit ist nun sogleich die nothwendige Bestimmung verbunden, daß für diese letzte Kunststufe die Schönheit des klassischen Ideals, und deshalb die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt, kein Letztes mehr ist. Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, daß seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegentheil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiß, daß er sich aus dem Aeußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt, und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Daseyn setzt. Wenn daher auch dieser neue Gehalt die Aufgabe in sich faßt, sich *schön* zu machen, so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes, und wird zur *geistigen* Schönheit des an und für sich Innern, als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität.

Damit nun aber der Geist zu seiner Unendlichkeit gelange, muß er sich ebensosehr aus der bloß formellen und *endlichen* Persönlichkeit zum *Absoluten* erheben; d. h. das Geistige muß sich als von dem schlechthin Substantiellen erfülltes und darin sich selbst wissendes und wollendes Subjekt zur Darstellung bringen. Umgekehrt darf deshalb das Substantielle, Wahre, nicht als ein bloßes Jenseits der Menschlichkeit aufgefaßt, und der Anthropomorphismus der griechischen Anschauung abgestreift seyn, sondern das Menschliche als wirkliche Subjektivität muß zum Princip gemacht, und das Anthropomorphistische, wie wir bereits früher sahen, dadurch erst vollendet werden.

2) Aus den näheren Momenten, welche in dieser Grundbestimmung liegen, haben wir nun im Allgemeinen den Kreis der Gegenstände so wie die Form zu entwickeln, deren veränderte Gestalt durch den neuen Inhalt der romantischen Kunst bedingt ist.

Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute In-

nerlichkeit, die entſprechende Form die geiſtige Subjektivität, als Erfaſſen ihrer Selbſtſtändigkeit und Freiheit. Dieß in ſich Unendliche und an und für ſich Allgemeine iſt die abſolute Negativität von allem Beſondern, die einfache Einheit mit ſich, die alles Außereinander, alle Proceſſe der Natur und deren Kreislauf des Entſtehens, Vergehens und Wiedererſtehens, alle Beſchränktheit des geiſtigen Daſeyns verzehrt, und alle beſonderen Götter zu der reinen unendlichen Identität mit ſich aufgelöſt hat. In dieſem Pantheon ſind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat ſie zerſtört, und ſtatt der plaſtiſchen Vielgötterei kennt die Kunſt jetzt nur einen Gott, einen Geiſt, eine abſolute Selbſtſtändigkeit, welche als das abſolute Wiſſen und Wollen ihrer ſelbſt mit ſich in freier Einheit bleibt, und nicht mehr zu jenen beſonderen Charakteren und Funktionen auseinanderfällt, deren einziger Zuſammenhalt der Zwang einer dunkeln Nothwendigkeit war. — Die abſolute Subjektivität als ſolche jedoch würde der Kunſt entfliehn, und nur dem Denken zugänglich ſeyn, wenn ſie nicht, um wirkliche, ihrem Begriff gemäße Subjektivität zu ſeyn, auch in das äußere Daſeyn hereinträte, und aus dieſer Realität ſich in ſich zuſammennähme. Dieß Moment der Wirklichkeit gehört dem Abſoluten an, weil das Abſolute, als unendliche Negativität, ſich ſelbſt als einfache Einheit des Wiſſens mit ſich, und damit als Unmittelbarkeit, zum Reſultat ihrer Thätigkeit hat. Dieſer auch unmittelbaren Exiſtenz wegen, welche im Abſoluten ſelber begründet iſt, erweiſt ſich daſſelbe nicht als der Eine eifrige Gott, der das Natürliche und endliche menſchliche Daſeyn nur aufhebt, ohne ſich darin als wirkliche göttliche Subjektivität zur Erſcheinung herauszugeſtalten, ſondern das wahrhaft Abſolute ſchließt ſich auf, und gewinnt dadurch eine Seite, nach welcher es auch für die Kunſt erfaßbar und darſtellbar wird.

Das Daſeyn Gottes aber iſt nicht das Natürliche und Sinnliche als ſolches, ſondern das Sinnliche zur Unſinnlichkeit,

zur geistigen Subjektivität gebracht, die, statt in ihrer äußeren Erscheinung die Gewißheit ihrer, als des Absoluten, zu verlieren, gerade durch ihre Realität erst die gegenwärtige wirkliche Gewißheit selber erhält. Gott in seiner Wahrheit ist deshalb kein bloßes aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern er stellt sich mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseyns hinein, und weiß sich dennoch in ihr als göttliches Subjekt, das in sich unendlich bleibt und diese Unendlichkeit für sich macht. Indem dadurch das wirkliche Subjekt die Erscheinung Gottes ist, gewinnt die Kunst jetzt erst das höhere Recht, die menschliche Gestalt und Weise der Aeußerlichkeit überhaupt zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden, obschon die neue Aufgabe der Kunst nur darin bestehn kann, in dieser Gestalt nicht die Versenkung des Innern in die äußere Leiblichkeit, sondern umgekehrt, die Zurücknahme des Innern in sich, das geistige Bewußtseyn Gottes im Subjekt zur Anschauung zu bringen. Die unterschiedenen Momente, welche die Totalität dieser Weltanschauung als Totalität der Wahrheit selber ausmachen, finden daher jetzt ihre Erscheinung am Menschen in der Art, daß weder das Natürliche als solches, als Sonne, Himmel, Gestirne u. s. f. den Inhalt und die Form abgiebt, noch der griechische Götterkreis der Schönheit, noch Helden und äußere Thaten auf dem Boden der Familiensittlichkeit und des politischen Lebens, sondern das wirkliche, einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, das unendlichen Werth erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Daseyn auseinanderbreiten und zusammenfassen.

Vergleichen wir diese Bestimmung der romantischen Kunst mit der Aufgabe der klassischen, wie die griechische Skulptur dieselbe in gemäßester Weise erfüllt hat, so drückt die plastische Göttergestalt nicht die Bewegung und Thätigkeit des Geistes aus, der aus seiner leiblichen Realität in sich gegangen, und

zum innerlichen Fürsichseyn durchgedrungen ist. Das Veränderliche und Zufällige der empirischen Individualität ist zwar in jenen hohen Bildern der Götter getilgt, was ihnen aber fehlt, ist die Wirklichkeit der für sich seyenden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. Aeußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, daß den Skulptur-Gestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges, abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kund giebt, aus ihnen heraus. Dieß Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag. Der Gott der romantischen Kunst aber erscheint sehend, sich wissend, innerlich subjektiv, und sein Inneres dem Inneren aufschließend. Denn die unendliche Negativität, das sich Zurücknehmen des Geistigen in sich, hebt die Ergossenheit in das Leibliche auf; die Subjektivität ist das geistige Licht, das in sich selbst, in seinen vorher dunkeln Ort scheint, und während das natürliche Licht nur an einem Gegenstande leuchten kann, sich selbst dieser Boden und Gegenstand ist, an welchem es scheint, und den es als sich selber weiß. Indem nun aber dieß absolut Innre sich zugleich in seinem wirklichen Daseyn als menschliche Erscheinungsweise ausspricht, und das Menschliche mit der gesammten Welt in Zusammenhang steht, so knüpft sich hieran zugleich eine breite Mannigfaltigkeit sowohl des geistig Subjektiven als auch des Aeußeren, auf welches der Geist sich als auf das Seinige bezieht.

Die so gestaltete Wirklichkeit der absoluten Subjektivität kann folgende Formen des Inhalts und der Erscheinung haben.

a) Den ersten Ausgangspunkt müssen wir von dem Absoluten selber nehmen, welches als wirklicher Geist sich ein Daseyn giebt, sich weiß und bethätigt. Hier wird die menschliche Gestalt so dargestellt, daß sie unmittelbar gewußt wird, als das

Göttliche in sich habend. Der Mensch erscheint nicht als Mensch in bloß menschlichem Charakter, beschränkter Leidenschaft, endlichen Zwecken und Ausführungen, oder als im bloßen Bewußtseyn von Gott, sondern als der sich wissende einzige und allgemeine Gott selber, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehen sich nun auch für das endliche Bewußtseyn offenbar macht, was Geist, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach sey. Diesen Inhalt stellt die romantische Kunst in der Geschichte Christi, seiner Mutter, seinen Jüngern, sowie auch aller derer dar, in welchen der heilige Geist wirksam und die ganze Göttlichkeit vorhanden ist. Denn in sofern es Gott, der eben so in sich Allgemeine, ist, der in dem menschlichen Daseyn erscheint, so ist diese Realität nicht auf das einzelne, unmittelbare Daseyn in der Gestalt Christi beschränkt, sondern entfaltet sich zur gesammten Menschheit, in welcher der Geist Gottes sich gegenwärtig macht, und in dieser Wirklichkeit mit sich selbst in Einheit bleibt. Die Ausbreitung dieses Selbstanschauens, In-sich- und Bei-sich-seyns des Geistes ist der Frieden, das Versöhntseyn des Geistes mit sich in seiner Objektivität, — eine göttliche Welt, ein Reich Gottes, in welchem das Göttliche, das von Hause aus die Versöhnung mit seiner Realität zu seinem Begriff hat, sich in dieser Versöhnung vollführt, und dadurch für sich selber ist. —

b) Wie sehr nun aber auch diese Identifikation sich im Wesen des Absoluten selber begründet zeigt, so ist sie als geistige Freiheit und Unendlichkeit keine unmittelbar von Hause aus in der weltlichen, natürlichen und geistigen Wirklichkeit vorhandene Versöhnung, sondern vollbringt sich im Gegentheil nur als die Erhebung des Geistes aus der Endlichkeit seines unmittelbaren Daseyns zu seiner Wahrheit. Dazu gehört, daß der Geist, um seine Totalität und Freiheit zu gewinnen, sich von sich abtrenne, und sich als Endlichkeit der Natur und des Geistes, sich selber als dem an sich Unendlichen entgegensetze. Mit die-

ſer Zerreißung umgekehrt iſt die Nothwendigkeit verbunden, aus der Abgeſchiedenheit von ſich ſelbſt, innerhalb welcher das Endliche und Natürliche, die Unmittelbarkeit des Daſeyns, das natürliche Herz als das Negative, Ueble, Böſe, beſtimmt iſt, erſt durch Ueberwindung dieſer Nichtigkeit in das Reich der Wahrheit und Befriedigung einzugehn. Dadurch iſt die geiſtige Verſöhnung nur als eine Thätigkeit, Bewegung des Geiſtes zu faſſen und darzuſtellen, als ein Proceß, in deſſen Verlauf ein Ringen und Kampf entſteht, und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geiſtes und der Leiblichkeit als weſentliches Moment hervortritt. Denn wie Gott zunächſt die endliche Wirklichkeit von ſich ausſcheidet, ſo erhält auch der endliche Menſch, der von ſich außerhalb des göttlichen Reiches anfängt, die Aufgabe, ſich zu Gott zu erheben, das Endliche von ſich loszulöſen, die Nichtigkeit abzuthun, und durch dieſes Ertödten ſeiner unmittelbaren Wirklichkeit das zu werden, was Gott in ſeiner Erſcheinung als Menſch als die wahrhafte Wirklichkeit objektiv gemacht hat. Der unendliche Schmerz dieſer Aufopfrung der eigenſten Subjektivität, Leiden und Tod, welche mehr oder weniger aus der Darſtellung der klaſſiſchen Kunſt ausgeſchloſſen waren, oder mehr nur als natürliches Leiden hervortraten, erhalten erſt im Romantiſchen ihre eigentliche Nothwendigkeit. Man kann nicht ſagen, daß bei den Griechen der Tod in ſeiner weſentlichen Bedeutung ſey aufgefaßt worden. Weder das Natürliche als ſolches, noch die Unmittelbarkeit des Geiſtes in ſeiner Einheit mit der Leiblichkeit, galt ihnen als etwas an ſich ſelbſt Negatives, und der Tod war ihnen deshalb nur ein abſtraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermeßliche Folgen für das hinſterbende Individuum. Wenn ſich aber die Subjektivität in ihrem geiſtigen Inſichſeyn von unendlicher Wichtigkeit wird, dann iſt die Negation, welche der Tod in ſich trägt, eine Negation dieſes Hohen und Wichtigen ſelber, und deswegen furchtbar, ein

Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammniß überantwortet finden kann. Die griechische Individualität dagegen schreibt sich, als geistige Subjektivität betrachtet, diesen Werth nicht zu, und darf sich deshalb den Tod mit heiteren Bildern umgeben. Denn der Mensch fürchtet nur für das, was ihm von großem Werthe ist. Das Leben aber hat diesen unendlichen Werth für das Bewußtseyn nur, wenn sich das Subjekt als geistiges, selbstbewußtes, die alleinige Wirklichkeit ist, und nun in gerechter Furcht durch den Tod sich selbst als negativ gesetzt vorstellen muß. Auf der anderen Seite jedoch gewinnt der Tod für die klassische Kunst nun auch nicht die affirmative Bedeutung, die er in der romantischen Kunst erhält. Den Griechen war es nicht Ernst mit dem, was wir Unsterblichkeit heißen. Erst für die spätere Reflexion des subjektiven Bewußtseyns in sich, bei Sokrates hat die Unsterblichkeit einen tieferen Sinn und befriedigt ein weitergeschrittenes Bedürfniß. Als Odysseus z. B. (Odyss. XI, v. 482 — 491) in der Unterwelt den Achilleus glücklicher preist als Alle vor ihm und nach ihm, da er, ehemals geehrt gleich den Göttern, jetzt ein Herrscher sey unter den Todten, schlägt Achill dieß Glück bekanntlich höchst gering an, und erwiedert, Odysseus solle ihm kein Wort des Trostes vom Tode reden; lieber möchte er ein Ackerknecht seyn, und, selber arm, einem armen Manne um Lohn dienen, als hier unten alle die hingeschwundenen Todten beherrschen. In der romantischen Kunst dagegen ist der Tod nur ein Ersterben der natürlichen Seele und endlichen Subjektivität, ein Ersterben, das sich nur gegen das in sich selbst Negative negativ verhält, das Nichtige aufhebt, und dadurch die Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit und Entzweiung, so wie die geistige Versöhnung des Subjekts mit dem Absoluten vermittelt. Für die Griechen war allein das mit dem natürlichen, äußeren, weltlichen Daseyn geeinigte

Leben affirmativ, und der Tod deshalb die bloße Negation, die Auflöſung der unmittelbaren Wirklichkeit. In der romantiſchen Weltanſchauung aber hat er die Bedeutung der Negativität, d. h. der Negation des Negativen, und ſchlägt deshalb ebenſoſehr zum Affirmativen, als Auferſtehung des Geiſtes aus ſeiner bloßen Natürlichkeit und unangemeſſenen Endlichkeit um. Der Schmerz und Tod der ſich erſterbenden Subjektivität verkehrt ſich zur Rückkehr zu ſich, zur Befriedigung, Seligkeit, und zu jenem verſöhnten affirmativen Daſeyn, das der Geiſt nur durch die Ertödtung ſeiner negativen Exiſtenz, in welcher er von ſeiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgeſperrt iſt, zu erringen vermag. Dieſe Grundbeſtimmung betrifft deshalb nicht nur das Faktum des von der Naturſeite her an den Menſchen herantretenden Todes, ſondern iſt ein Proceß, welchen der Geiſt auch unabhängig von dieſer äußerlichen Negation, um wahrhaft zu leben, in ſich ſelber durchführen muß.

c. Die dritte Seite zu dieſer abſoluten Welt des Geiſtes bildet der Menſch, in ſofern er weder unmittelbar an ſich ſelbſt das Abſolute und Göttliche, als Göttliches zur Erſcheinung bringt, noch den Proceß der Erhebung zu Gott und Verſöhnung mit Gott darſtellt, ſondern in ſeinem eigenen menſchlichen Kreiſe ſtehn bleibt. Hier macht alſo das Endliche als ſolches den Inhalt aus, ſowohl nach Seiten der geiſtigen Zwecke, weltlichen Intereſſen, Leidenſchaften, Kolliſionen, Leiden und Freuden, Hoffnungen und Befriedigungen, als auch nach Seiten des Aeußeren der Natur und ihrer Reiche und einzelnſten Erſcheinungen. Für die Erfaſſungsweiſe dieſes Inhalts tritt jedoch eine zwiefache Stellung ein. Eines Theils nämlich ergeht ſich der Geiſt, weil er die Affirmation mit ſich gewonnen hat, auf dieſem Boden, als einem ſelber berechtigten und befriedigenden Elemente, von welchem er nur dieſen poſitiven Charakter herauskehrt, und ſich ſelber in ſeiner affirmativen Befriedigung und Innigkeit daraus wiederſcheinen läßt; anderen Theils aber wird

derſelbe Inhalt zur bloßen Zufälligkeit herabgeſetzt, die keine ſelbſtſtändige Gültigkeit in Anſpruch nehmen darf, da der Geiſt in ihr nicht ſein wahres Daſeyn findet, und deshalb mit ſich nur in Einheit kommt, indem er für ſich ſelber dieß Endliche des Geiſtes und der Natur als Endliches und Negatives auflöſt. —

3. Was nun endlich das Verhältniß dieſes geſammten Inhalts zu ſeiner Darſtellungsweiſe anbetrifft, ſo ſcheint zunächſt, dem gemäß, was wir ſo eben geſehen haben,

a) der Inhalt der romantiſchen Kunſt, in Betreff auf das Göttliche wenigſtens, ſehr verengt. Denn erſtens iſt, wie wir ſchon oben andeuteten, die Natur entgöttert, Meer, Berg und Thal, Ströme, Quellen, die Zeit und Nacht, ſowie die allgemeinen Natur-Proceſſe haben ihren Werth in Betreff auf die Darſtellung und den Gehalt des Abſoluten verloren. Die Naturgebilde werden nicht mehr ſymboliſch erweitert; die Beſtimmung, daß ihre Formen und Thätigkeiten fähig wären, Züge einer Göttlichkeit zu ſeyn, iſt ihnen geraubt. Denn alle die großen Fragen nach der Entſtehung der Welt, nach dem Woher, Wozu, Wohin der geſchaffenen Natur und Menſchheit, und alle die ſymboliſchen und plaſtiſchen Verſuche, dieſe Probleme zu löſen und darzuſtellen ſind durch die Offenbarung Gottes im Geiſt verſchwunden, und auch im Geiſtigen hat die bunte, farbige Welt mit ihren klaſſiſch herausgeſtalteten Charakteren, Handlungen, Begebenheiten, ſich zu dem einen Lichtpunkte des Abſoluten und ſeiner ewigen Erlöſungsgeſchichte zuſammengefaßt. Der ganze Inhalt koncentrirt ſich dadurch auf die Innerlichkeit des Geiſtes, auf die Empfindung, die Vorſtellung, das Gemüth, welches nach der Einigung mit der Wahrheit ſtrebt, das Göttliche im Subjekt zu erzeugen, zu erhalten ſucht und ringt, und nun nicht ſowohl Zwecke und Unternehmungen in der Welt, der Welt wegen durchführen mag, als vielmehr zur einzig weſentlichen Unternehmung den innern Kampf des Menſchen in

ſich und die Verſöhnung mit Gott hat, und nur die Perſönlichkeit und deren Erhaltung, ſo wie Veranſtaltungen für dieſen Zweck zur Darſtellung mitbringt. Der Heroismus, der nach dieſer Seite hin hervortreten kann, iſt kein Heroismus, welcher aus ſich ſelber Geſetze giebt, Einrichtungen feſtſetzt, Zuſtände ſchafft und umbildet, ſondern ein Heroismus der Unterwerfung, der ſchon alles beſtimmt und fertig über ſich hat, und dem daher nur die Aufgabe übrig bleibt, das Zeitliche danach zu reguliren, jenes Höhere, Anundfürſichgültige auf die vorgefundene Welt anzuwenden und im Zeitlichen geltend zu machen. Indem nun aber dieſer abſolute Inhalt in den Punkt des *ſubjektiven Gemüths* zuſammengedrängt erſcheint, und ſomit aller Proceß in das menſchliche Innere hineinverlegt wird, ſo iſt dadurch der Kreis des Inhalts auch wieder unendlich *erweitert*. Er ſchließt ſich zu ſchrankenloſer Mannigfaltigkeit auf. Denn obſchon jene objektive Geſchichte das Subſtantielle des Gemüths ausmacht, ſo durchläuft das Subjekt ſie doch nach allen Seiten, ſtellt einzelne Punkte aus ihr dar, oder ſie ſelbſt in ſtets neu hinzutretenden, menſchlichen Zügen, und vermag außerdem noch die ganze Breite der Natur als Umgebung und Lokal des Geiſtes in ſich hineinzuziehn und zu dem einen großen Zwecke zu verwenden. — Dadurch wird die Geſchichte des Gemüths unendlich reich, und kann ſich zu immer veränderten Umſtänden und Situationen aufs vielfachſte geſtalten. Und tritt nun der Menſch gar erſt aus dieſem abſoluten Kreiſe heraus und macht ſich's mit dem Weltlichen zu thun, ſo wird der Umfang der Intereſſen, Zwecke und Empfindungen um ſo unberechenbarer, je tiefer der Geiſt, dieſem ganzen Principe gemäß, in ſich geworden iſt, und ſich deshalb in ſeiner Entfaltung zu einer unendlich geſteigerten Fülle der inneren und äußeren Kolliſionen, Zerriſſenheiten, Stufenleitern der Leidenſchaft, und zu den mannigfachſten Stadien der Befriedigungen auseinander legt. Das ſchlechthin in ſich allgemeine Abſolute,

wie es im Menschen seiner selbst bewußt ist, macht den inneren Gehalt der romantischen Kunst aus, und so ist auch die ganze Menschheit und deren gesammte Entwicklung ihr unermeßlicher Stoff. —

b) Diesen Inhalt nun aber bringt nicht etwa die romantische Kunst *als Kunst* hervor, wie dieß zu großem Theil in der symbolischen, und vor allem in der klassischen Kunstform und deren idealen Göttern der Fall war; sie ist, wie wir schon früher sahen, nicht *als Kunst* das *offenbarende* Belehren, welches den Gehalt der Wahrheit gerade nur in Form der Kunst für die Anschauung producirt, sondern der Inhalt ist schon für sich außerhalb des Kunstgebietes in der Vorstellung und Empfindung vorhanden. Die *Religion* macht hier als das allgemeine Bewußtseyn von der Wahrheit in einem ganz anderen Grade die wesentliche *Voraussetzung* für die Kunst, und liegt auch von Seiten der äußeren Erscheinungsweise für das wirkliche Bewußtseyn in sinnlicher Realität als prosaische Begebenheit in Gegenwart vor. Da nämlich der Inhalt der Offenbarung an den Geist die ewige absolute Natur des *Geistes* ist, der sich von dem Natürlichen als solchem loslöst, und dasselbe *herabsetzt*, so erhält dadurch die Erscheinung im Unmittelbaren die Stellung, daß dieß Aeußere, in sofern es besteht und Daseyn hat, nur eine zufällige Welt bleibt, aus welcher heraus sich das Absolute in das Geistige und Innere zusammen nimmt, und so erst für sich selbst zur Wahrheit wird. Damit ist das Aeußere als ein gleichgültiges Element angesehn, zu dem der Geist kein letztes Zutraun, und in welchem er kein Bleiben hat. Je weniger er die Gestalt der äußeren Wirklichkeit seiner für würdig hält, desto weniger vermag er in ihr seine Befriedigung zu suchen, und sich durch die Vereinigung mit ihr als mit sich selber versöhnt zu finden.

c) Die Weise der wirklichen Gestaltung geht diesem Princip gemäß in der romantischen Kunst deshalb nach Seiten des

äußeren Erſcheinens nicht weſentlich über die eigentliche gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, und ſcheut ſich keineswegs, dieß reale Daſeyn in ſeiner endlichen Mangelhaftigkeit und Beſtimmtheit in ſich aufzunehmen. Hier iſt alſo jene ideale Schönheit verſchwunden, welche die äußere Anſchauung über die Zeitlichkeit, und die Spuren der Vergänglichkeit weghebt, um die blühende Schönheit der Exiſtenz an die Stelle ihrer ſonſtigen verkümmerten Erſcheinung zu ſetzen. Die romantiſche Kunſt hat die freie Lebendigkeit des Daſeyns in ſeiner unendlichen Stille und Verſenkung der Seele in's Leibliche, ſie hat dieß Leben als ſolches in ſeinem eigenſten Begriff nicht mehr zu ihrem Ziel, ſondern wendet dieſem Gipfel der Schönheit den Rücken; ſie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äußeren Bildung, und gönnt den markirten Zügen des Unſchönen einen ungeſchmälerten Spielraum.

Wir haben ſomit im Romantiſchen zwei Welten, ein geiſtiges Reich, das in ſich vollendet iſt, das Gemüth, das ſich in ſich verſöhnt, und die ſonſt geradlinige Wiederholung des Entſtehens, Untergangs und Wiederentſtehens erſt zum wahren Kreislauf, zur Rückkehr in ſich, zu dem ächten Phönixleben des Geiſtes umbiegt; auf der anderen Seite das Reich des Aeußerlichen als ſolchen, das aus der feſtzuſammenhaltenden Vereinigung mit dem Geiſt entlaſſen, nun zu einer ganz empiriſchen Wirklichkeit wird, um deren Geſtalt die Seele unbekümmert iſt. In der klaſſiſchen Kunſt beherrſchte der Geiſt die empiriſche Erſcheinung und durchdrang ſie vollſtändig, weil ſie es war, in der er ſeine vollſtändige Realität erhalten ſollte. Jetzt aber iſt das Innere gleichgültig gegen die Geſtaltungsweiſe der unmittelbaren Welt, da die Unmittelbarkeit unwürdig iſt der Seligkeit der Seele in ſich. Das äußerlich erſcheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, ſo erhält es nur die Aufgabe, darzuthun, daß das Aeußere das nicht befriedigende Daſeyn ſey, und auf das Innre, auf Gemüth und Em-

pfindung, als auf das weſentliche Element, zurückdeuten müſſe. Eben deshalb aber läßt die romantiſche Kunſt die Aeußerlichkeit ſich nun auch ihrerſeits wieder frei für ſich ergehn, und erlaubt in dieſer Rückſicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichſte Hausgeräthe herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daſeyns ungehindert in die Darſtellung einzutreten. Dieſer Inhalt jedoch führt zugleich die Beſtimmung mit ſich, daß er als bloß äußerlicher Stoff gleichgültig und niedrig iſt, und nur erſt ſeinen eigentlichen Werth erhält, wenn das Gemüth ſich in ihn hineingelegt hat, und er nicht das Innerliche nur, ſondern die Innigkeit ausſprechen ſoll, die, ſtatt ſich mit dem Aeußeren zu verſchmelzen, nur in ſich mit ſich ſelber verſöhnt erſcheint. Das Innre in dieſem Verhältniß, ſo auf die Spitze hinausgetrieben, iſt die äußerlichkeitsloſe Aeußerung, unſichtbar gleichſam nur ſich ſelber vernehmend, ein Tönen als ſolches ohne Gegenſtändlichkeit und Geſtalt, ein Schweben über den Waſſern, ein Klingen über einer Welt, welche in ihren und an ihren heterogenen Erſcheinungen nur einen Gegenſchein dieſes Inſichſeyns der Seele aufnehmen und wiederſpiegeln kann.

Faſſen wir daher dieß Verhältniß des Inhalts und der Form im Romantiſchen, wo es ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit erhält, zu einem Worte zuſammen, ſo können wir ſagen, der Grundton des Romantiſchen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und raſtlos arbeitende Tiefe des Gemüths das Princip ausmacht, ſey muſikaliſch, und mit beſtimmtem Inhalte der Vorſtellung, lyriſch. Das Lyriſche iſt für die romantiſche Kunſt gleichſam der elementariſche Grundzug, ein Ton, den auch Epopoee und Drama anſchlagen, und der ſelbſt die Werke der bildenden Kunſt als ein allgemeiner Duft des Gemüths umhaucht, da hier Geiſt und Gemüth durch jedes ihrer Gebilde zum Geiſt und Gemüthe ſprechen wollen.

Was nun endlich die Eintheilung anbetrifft, welche wir für die näher entwickelnde Betrachtung dieſes dritten großen Kunſtgebietes feſtſtellen müſſen, ſo legt ſich der Grundbegriff des Romantiſchen in ſeiner innern Verzweigung in folgende drei Momente auseinander.

Den erſten Kreis bildet das Religiöſe als ſolches, in welchem die Erlöſungsgeſchichte, Chriſti Leben, Sterben und Auferſtehen den Mittelpunkt abgiebt. Als Hauptbeſtimmung macht ſich hier die Umkehr geltend, daß der Geiſt ſich negativ gegen ſeine Unmittelbarkeit und Endlichkeit wendet, ſie überwindet, und durch dieſe Befreiung ſich für ſich ſelbſt ſeine Unendlichkeit und abſolute Selbſtſtändigkeit in ſeinem eigenen Bereiche gewinnt.

Dieſe Selbſtſtändigkeit tritt ſodann zweitens aus der Göttlichkeit des Geiſtes in ſich, ſowie aus der Erhebung des endlichen Menſchen zu Gott, in die Weltlichkeit hinein. Hier iſt es zunächſt das Subjekt als ſolches, das ſich für ſich ſelber affirmativ geworden iſt, und zur Subſtanz ſeines Bewußtſeyns, wie zum Intereſſe ſeines Daſeyns die Tugenden dieſer affirmativen Subjektivität, die Ehre, Liebe, Treue und Tapferkeit, die Zwecke und Pflichten des romantiſchen Ritterthums hat.

Der Inhalt und die Form des dritten Kapitels läßt ſich im Allgemeinen als die formelle Selbſtſtändigkeit des Charakters bezeichnen. Iſt nämlich die Subjektivität dahin gelangt, daß die geiſtige Selbſtſtändigkeit für ſie das Weſentliche iſt, ſo wird nun auch der beſondere Inhalt, mit dem dieſelbe ſich als mit dem ihrigen zuſammenſchließt, die gleiche Selbſtſtändigkeit theilen, welche jedoch, da ſie nicht, wie in dem Kreiſe der an und für ſich ſeyenden religiöſen Wahrheit, in der Subſtantialität ihres Lebens liegt, nur formeller Art ſeyn kann. Umgekehrt wird nun auch die Geſtalt der äußeren Umſtände,

Situationen, Verwickelung der Begebenheiten für ſich frei, und wirft ſich deshalb in willkürlicher Abentheuerlichkeit umher. Dadurch erhalten wir als Endpunkt des Romantiſchen überhaupt die Zufälligkeit des Aeußeren wie des Inneren, und ein Auseinanderfallen dieſer Seiten, durch welches die Kunſt ſelbſt ſich aufhebt, und die Nothwendigkeit für das Bewußtſeyn zeigt, ſich höhere Formen, als die Kunſt ſie zu bieten im Stande iſt, für das Erfaſſen des Wahren zu erwerben.

Drittes Kapitel.

Der religiöse Kreis der romantischen Kunst.

Indem die romantische Kunst in der Darstellung der absoluten Subjektivität, als aller Wahrheit, die Vereinigung des Geistes mit seinem Wesen, die Befriedigung des Gemüths, die Versöhnung Gottes mit der Welt und dadurch mit sich, zu ihrem substantiellen Gehalte hat, so scheint auf dieser Stufe das Ideal erst vollständig zu Hause zu seyn. Denn die Seligkeit und Selbstständigkeit, die Befriedigung, Stille und Freiheit war es, welche wir als Grundbestimmung für das Ideal angaben. Allerdings dürfen wir das Ideal nicht aus dem Begriffe und der Realität der romantischen Kunst ausschließen, in Bezug jedoch auf das klassische Ideal erhält es eine ganz veränderte Gestalt. Dieß Verhältniß, obschon es oben bereits im Allgemeinen ist angedeutet worden, müssen wir hier gleich anfangs seiner konkreteren Bedeutung nach feststellen, um den Grund-Typus der romantischen Darstellungsweise des Absoluten klar zu machen. Im klassischen Ideal ist das Göttliche einerseits zur Individualität beschränkt, andererseits die Seele und Seligkeit der besonderen Götter ganz durch ihre leibliche Gestalt ergossen, und drittens, da die trennungslose Einheit des Individuums in sich und in seiner Aeußerlichkeit das Princip abgiebt, kann die Negativität der Zerscheidung in sich, des leiblichen und geistigen Schmerzes, der Aufopferung, Entsagung, nicht als wesenliches Moment auftreten. Das Göttliche der klassischen Kunst zerfällt wohl in

einen Kreis von Göttern, aber es theilt sich nicht in sich, als allgemeiner Wesenheit und als einzelner subjektiver empirischer Erscheinung in menschlicher Gestalt und menschlichem Geist, und hat ebensowenig sich als erscheinungslosem Absoluten eine Welt des Uebels, der Sünde und des Irrthums mit der Aufgabe gegenüber, diese Gegensätze zur Versöhnung zu bringen, und als diese Versöhnung erst das wahrhaft Wirkliche und Göttliche zu seyn. Im Begriff der absoluten Subjektivität dagegen liegt der Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit, ein Gegensatz, dessen vollbrachte Vermittlung das Subjektive mit seiner Substanz erfüllt, und das Substantielle zum sichwissenden und wollenden absoluten Subjekt erhebt. Zur Wirklichkeit aber der Subjektivität als Geist gehört zweitens der tiefere Gegensatz einer endlichen Welt, durch deren Aufhebung als endlicher und Versöhnung mit dem Absoluten das Unendliche sich sein eigenes Wesen durch seine eigene absolute Thätigkeit für sich selbst macht, und so erst absoluter Geist ist. Die Erscheinung dieser Wirklichkeit auf dem Boden und in der Gestalt des menschlichen Geistes erhält daher in Rücksicht auf ihre Schönheit ein ganz anderes Verhältniß, als in der klassischen Kunst. Die griechische Schönheit zeigt das Innere der geistigen Individualität ganz in deren leibliche Gestalt, Handlungen und Begebnisse hineingebildet, im Aeußeren ganz ausgedrückt und selig darin lebend. Für die romantische Schönheit hingegen ist es schlechthin nothwendig, daß die Seele, obschon sie im Aeußerlichen erscheint, zugleich zeige, aus dieser Leiblichkeit in sich zurückgeführt zu seyn und in sich selber zu leben. Das Leibliche kann deshalb auf dieser Stufe die Innerlichkeit des Geistes nur ausdrücken, in sofern es zur Erscheinung bringt, die Seele habe nicht in dieser realen Existenz, sondern in ihr selbst ihre kongruente Wirklichkeit. Aus diesem Grunde wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisirung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst, sie

wird eine Schönheit der Innigkeit, als Art und Weiſe, wie jeder Inhalt im Innern des Subjekts ſich formt und ausbildet, ohne das Aeußere in dieſer Durchdrungenheit mit dem Geiſte feſtzuhalten. Da nun hierdurch das Intereſſe verloren iſt, das reale Daſeyn zu dieſer klaſſiſchen Einheit auszuklären, und ſich zu dem entgegengeſetzten Zweck koncentrirt, der inneren Geſtalt des Geiſtigen ſelbſt eine neue Schönheit einzuhauchen, ſo macht ſich die Kunſt um das Aeußere wenig Sorge; ſie nimmt daſſelbe, wie ſie es unmittelbar vorfindet, unmittelbar auf, indem ſie es gleichſam dieſer Seite ſelber überläßt, ſich nach Gutdünken zu geſtalten. Die Verſöhnung mit dem Abſoluten iſt im Romantiſchen ein Akt des Innern, welcher zwar im Aeußern erſcheint, aber das Aeußere ſelbſt in ſeiner realen Geſtalt nicht zum weſentlichen Inhalt und Zweck hat. Mit dieſer Gleichgültigkeit gegen die idealiſirende Einigung von Seele und Leib tritt für die ſpeciellere Individualität der Außenſeite weſentlich das Portraitartige auf, das die partikulären Züge und Formen, wie ſie gehen und ſtehen, die Bedürftigkeit des Natürlichen, die Mängel der Zeitlichkeit nicht, um Gemäßeres an die Stelle zu ſetzen, verwiſcht. Im Allgemeinen wird zwar auch in dieſer Beziehung noch ein Entſprechen gefordert werden müſſen; aber die beſtimmte Geſtalt deſſelben wird gleichgültig, und reinigt ſich nicht von den Zufälligkeiten des endlichen empiriſchen Daſeyns.

Die Nothwendigkeit für dieſe durchgreifende Beſtimmung der romantiſchen Kunſt läßt ſich ebenſo noch von einer anderen Seite her rechtfertigen. Das klaſſiſche Ideal, wo es auf ſeiner wahren Höhe ſteht, iſt abgeſchloſſen in ſich, ſelbſtſtändig, zurückhaltend, nicht aufnehmend, ein abgerundetes Individuum, das Anderes von ſich weiſt. Seine Geſtalt iſt ſeine eigene, es lebt ganz in ihr, und nur in ihr, und darf nichts von ihr der Gemeinſchaftlichkeit mit bloß Empiriſchem und Zufälligem preisgeben. Wer ſich deshalb dieſen Idealen als Zuſchauer nähert,

kann ſich ihr Daſeyn nicht als ein ſeiner eigenen Erſcheinung verwandtes Aeußeres aneignen; die Geſtalten der ewigen Götter, obſchon ſie menſchlich ſind, gehören doch dem Sterblichen nicht an, denn dieſe Götter ſelber haben die Gebrechen des endlichen Daſeyns nicht durchgemacht, ſondern ſind unmittelbar darüber erhoben. Die Gemeinſchaft mit dem Empiriſchen und Relativen iſt abgebrochen. Die unendliche Subjektivität, das Abſolute der romantiſchen Kunſt dagegen iſt nicht in ſeine Erſcheinung verſenkt, es iſt in ſich, und hat eben damit ſeine Aeußerlichkeit nicht für ſich, ſondern für Andere, als eine freigelaſſene, jedem preisgegebene Außenſeite. Dieß Aeußere ferner muß in die Geſtalt der Gewöhnlichkeit, des empiriſch Menſchlichen eintreten, da hier Gott ſelber in das endliche, zeitliche Daſeyn hinabſteigt, um den abſoluten Gegenſatz, der im Begriff des Abſoluten liegt, zu vermitteln und auszuſöhnen. Dadurch erhält nun auch der empiriſche Menſch eine Seite, von welcher her ſich ihm eine Verwandtſchaft, ein Anknüpfungspunkt eröffnet, ſo daß er ſich ſelbſt in ſeiner unmittelbaren Natürlichkeit mit Zutrauen nähert, da ihn die Außengeſtalt nicht durch die klaſſiſche Strenge gegen das Partikuläre und Zufällige abweiſt, ſondern ſeinem Anblick das bietet, was er ſelbſt hat, oder was er an Anderen ſeiner Umgebung kennt und liebt. Dieſe Heimathlichkeit im Gewöhnlichen iſt es, durch welche die romantiſche Kunſt von Außen her zutraulich anlockt. Indem nun aber die preisgegebene Aeußerlichkeit durch dieß Preisgeben ſelber auf die Schönheit der Seele, das Hohe der Innigkeit, die Heiligkeit des Gemüths zurückzuweiſen die Aufgabe hat, ſo fordert ſie zugleich auf, in das Innre des Geiſtes und in deſſen abſoluten Gehalt ſich einzuſenken, und ſich dieſes Innere anzueignen.

In dieſer Hingabe endlich liegt überhaupt die allgemeine Idee, daß in der romantiſchen Kunſt die unendliche Subjektivität nicht einſam in ſich ſey, wie der griechiſche Gott, der in ſich ganz vollendet in der Seligkeit ſeiner Abgeſchloſſenheit lebt, ſon-

dern daß ſie aus ſich heraus in Verhältniß zu Anderem trete, das aber das ihrige iſt, in welchem ſie ſich ſelber wiederfindet, und bei ſich ſelbſt in Einheit bleibt. Dieſes Einsſeyn ihrer in ihrem Anderen iſt der eigentlich ſchöne Gehalt der romantiſchen Kunſt, das Ideal derſelben, das zu ſeiner Form und Erſcheinung weſentlich die Innerlichkeit und Subjektivität, das Gemüth, die Empfindung hat. Das romantiſche Ideal drückt daher die Beziehung zu anderem Geiſtigen aus, welches mit der Innigkeit ſo verbunden iſt, daß nur eben in dieſem Anderen die Seele in der Innigkeit mit ſich ſelbſt lebt. Dieß Leben in ſich in einem Anderen iſt als Empfindung die Innigkeit der Liebe.

Wir können deshalb die Liebe als den allgemeinen Inhalt des Romantiſchen in ſeinem religiöſen Kreiſe angeben. Ihre wahrhaft ideale Geſtaltung jedoch erhält die Liebe erſt, wenn ſie die affirmative unmittelbare Verſöhnung des Geiſtes ausdrückt. Ehe wir nun aber dieſe Stufe der ſchönſten ideellen Befriedigung betrachten können, haben wir vorher auf der einen Seite den Proceß der Negativität durchzugehn, in welchen das abſolute Subjekt als Ueberwindung der Endlichkeit und Unmittelbarkeit ſeiner menſchlichen Erſcheinung eintritt; ein Proceß, der ſich in dem Leben, Leiden und Sterben Gottes für die Welt und Menſchheit und deren mögliche Verſöhnung mit Gott auseinanderlegt. Auf der anderen Seite iſt es die Menſchheit, welche nun umgekehrt ihrerſeits auch denſelben Proceß durchzumachen hat, um das Anſich jener Verſöhnung in ſich ſelber wirklich werden zu laſſen. In der Mitte dieſer Stufen, in denen die negative Seite des ſinnlichen und geiſtigen Eingehens in Tod und Grab den Mittelpunkt bildet, liegt der Ausdruck der affirmativen Seligkeit der Befriedigung, welche in dieſem Kreiſe zu den ſchönſten Gegenſtänden der Kunſt gehört.

Für die nähere Gliederung unſeres erſten Kapitels haben wir deshalb drei verſchiedene Sphären zu durchlaufen.

Erſtens die Erlöſungsgeſchichte Chriſti; die Momente des

abſoluten Geiſtes dargeſtellt an Gott ſelbſt, in ſofern er Menſch wird, ein wirkliches Daſeyn in der Welt der Endlichkeit und ihrer konkreten Verhältniſſe hat, und in dieſem zunächſt einzelnen Daſeyn das Abſolute ſelber zur Erſcheinung bringt.

Zweitens die Liebe in ihrer poſitiven Geſtalt als verſöhnte Empfindung des Menſchlichen und Göttlichen; die heilige Familie, die Mutterliebe Maria's, die Liebe Chriſti und die Liebe der Jünger.

Drittens die Gemeinde; der Geiſt Gottes als in der Menſchheit gegenwärtig durch die Konverſion des Gemüths und das Abtödten der Natürlichkeit und Endlichkeit, überhaupt durch die Umkehr der Menſchheit zu Gott, eine Bekehrung, in welcher zunächſt die Buße und Marter die Vereinigung des Menſchen mit Gott vermittelt.

1. Die Erlöſungsgeſchichte Chriſti.

Die Verſöhnung des Geiſtes mit ſich ſelbſt, die abſolute Geſchichte, der Proceß der Wahrhaftigkeit wird durch das Erſcheinen Gottes in der Welt zur Anſchauung und Gewißheit gebracht. Der einfache Inhalt dieſer Verſöhnung iſt die Ineinsſetzung der abſoluten Weſenhaftigkeit und der einzelnen menſchlichen Subjektivität; ein einzelner Menſch iſt Gott, und Gott ein einzelner Menſch. Hierin liegt, daß der Menſchengeiſt an ſich, dem Begriff und Weſen nach, wahrhafter Geiſt iſt, und jedes einzelne Subjekt dadurch als Menſch die unendliche Beſtimmung und Wichtigkeit hat, ein Zweck Gottes und mit Gott in Einheit zu ſeyn. Ebenſoſehr aber ergeht deshalb an den Menſchen die Forderung, dieſem ſeinem Begriff, welcher zunächſt nur ein bloßes Anſich iſt, Wirklichkeit zu geben, d. h., die Einigung mit Gott als Ziel ſeines Daſeyns zu ſetzen und zu erreichen. Hat er dieſe ſeine Beſtimmung erfüllt, ſo iſt er in ſich freier unendlicher Geiſt. Dieß vermag er nur, in ſofern jene Einheit das Urſprüngliche, die ewige Grundlage der

menſchlichen und göttlichen Natur ſelber iſt. Das Ziel iſt zugleich der an und für ſich ſeyende Anfang, die Vorausſetzung für das romantiſche religiöſe Bewußtſeyn, daß Gott ſelber ſey Menſch, Fleiſch, daß er dieſes einzelne Subjekt geworden ſey, an welchem die Verſöhnung deshalb nicht nur ein bloßes Anſich bleibt, ſo daß ſie nur dem Begriff nach gewußt wäre, ſondern ſich objektiv daſeyend auch für das ſinnliche anſchauende Bewußtſeyn als dieſer einzelne, wirklich exiſtirende Menſch hinſtellt. Um dieß Moment der Einzelnheit iſt es zu thun, damit jeder Einzelne darin die Anſchauung ſeiner Verſöhnung mit Gott habe, die an und für ſich keine bloße Möglichkeit, ſondern wirklich iſt, und um des willen in dieſem einen Subjekt als real vollbracht zu erſcheinen hat. Indem nun aber die Einheit als geiſtige Verſöhnung entgegengeſetzter Momente kein nur unmittelbares Einsſeyn iſt, ſo muß zweitens an dieſem einen Subjekt auch der Proceß des Geiſtes, durch welchen das Bewußtſeyn erſt wahrhaft Geiſt iſt, als Geſchichte dieſes Subjekts zur Exiſtenz gelangen. Dieſe Geſchichte des Geiſtes am Einzelnen ſich vollbringend enthält nichts Anderes, als was wir oben ſchon berührt haben, daß nämlich der einzelne Menſch ſich ſeiner Einzelnheit leiblich und geiſtig abthue, d. h. daß er leide und ſterbe, umgekehrt aber durch den Schmerz des Todes aus dem Tode hervorgehe, auferſtehe als der verherrlichte Gott, als der wirkliche Geiſt, der jetzt zwar in die Exiſtenz als Einzelnes, dieſes Subjekt getreten iſt, doch ebenſo weſentlich nur wahrhaft Gott als Geiſt in ſeiner Gemeinde iſt.

a) Dieſe Geſchichte giebt den Grundgegenſtand für die religiöſe romantiſche Kunſt ab, für welchen aber die Kunſt, rein als Kunſt genommen, gewiſſermaaßen etwas Ueberflüſſiges wird. Denn die Hauptſache liegt hier in der inneren Gewißheit, der Empfindung und Vorſtellung von dieſer ewigen Wahrheit, in dem Glauben, der ſich das Zeugniß der Wahrheit an und für ſich giebt, und dadurch in's Innre der Vorſtellung hineinverlegt wird. Der

entwickelte Glaube nämlich besteht in der unmittelbaren Gewißheit, mit der Vorstellung der Momente dieser Geschichte die Wahrheit selber vor dem Bewußtseyn zu haben. Ist es aber das Bewußtseyn der Wahrheit, warum es sich handelt, so ist die Schönheit der Erscheinung und die Darstellung das Nebensächliche und Gleichgültigere, denn die Wahrheit ist auch unabhängig von der Kunst für das Bewußtseyn vorhanden.

b) Auf der anderen Seite jedoch enthält der religiöse Inhalt zugleich in sich selber das Moment, durch welches er sich nicht nur der Kunst zugänglich macht, sondern in gewisser Beziehung derselben auch bedarf. In der religiösen Vorstellung der romantischen Kunst, wie schon mehrmals ist angeführt worden, bringt es der Inhalt selbst mit sich, den Anthropomorphismus auf die Spitze zu treiben, indem eben dieser Inhalt das Zusammengeschlossenseyn des Absoluten und Göttlichen mit der als wirklich erschauten und deshalb auch äußerlich, leiblich, erscheinenden menschlichen Subjektivität zu seinem Mittelpunkt hat, und das Göttliche in dieser seiner an die Bedürftigkeit der Natur und der endlichen Erscheinungsweise gebundenen Einzelnheit darstellen muß. In dieser Rücksicht liefert die Kunst dem anschauenden Bewußtseyn für die Erscheinung Gottes die specielle Gegenwart einer einzelnen wirklichen Gestalt, ein konkretes Bild auch der äußeren Züge der Begebenheiten, in denen Christi Geburt, sein Leben und Leiden, Sterben, Auferstehn und Erhobenseyn zur Rechten Gottes sich ausbreitet, so daß überhaupt in der Kunst allein die vorübergeschwundene wirkliche Erscheinung Gottes sich zu einer immer erneuten Dauer wiederholt.

c) In sofern nun aber in dieser Erscheinung der Accent darauf gelegt ist, daß Gott wesentlich ein einzelnes Subjekt mit Ausschluß Anderer sey, und nicht nur die Einheit göttlicher und menschlicher Subjektivität im Allgemeinen, sondern dieselbe als dieser Mensch darstelle, so treten hier in der Kunst, des Inhalts selbst wegen, alle Seiten der Zufälligkeit und Partikularität des

äußern endlichen Daſeyns wieder hervor, von welchen ſich die Schönheit auf der Höhe des klaſſiſchen Ideals gereinigt hatte. Was der freie Begriff des Schönen als unangemeſſen aus ſich entfernt hatte, das Nichtideale, wird hier als ein aus dem Inhalte ſelbſt entſpringendes Moment nothwendig aufgenommen und zur Anſchauung gebracht.

α. Wenn daher Chriſti Perſon häufig als ſolche zum Gegenſtande gewählt iſt, ſo ſind jedesmal diejenigen Künſtler am ſchlechteſten verfahren, welche aus Chriſtus ein Ideal im Sinne und in der Weiſe des klaſſiſchen Ideals zu machen unternommen haben. Denn ſolche Chriſtusköpfe und Geſtalten zeigen wohl Ernſt, Ruhe und Würde, Chriſtus ſoll aber einerſeits Innerlichkeit und ſchlechthin allgemeine Geiſtigkeit, andererſeits ſubjektive Perſönlichkeit und Einzelnheit haben; Beides widerſtrebt der Seligkeit im Sinnlichen der menſchlichen Geſtalt. Jene beiden Endpunkte des Ausdrucks und der Form zu verknüpfen iſt von höchſter Schwierigkeit, und beſonders die Maler haben ſich, wenn ſie aus dem traditionellen Typus herausgingen, jedesmal in Verlegenheit befunden. — Ernſt und Tiefe des Bewußtſeyns muß in ſolchen Köpfen ſich ausſprechen, aber die Züge und Formen des Geſichts und der Geſtalt müſſen ebenſo wenig von nur idealer Schönheit ſeyn, als ſie zum Gemeinen und Häßlichen abirren oder zur bloßen Erhabenheit als ſolcher ſich erheben dürfen. Das Beſte wird in Betreff auf die äußere Form die Mitte ſeyn zwiſchen dem partikulär Natürlichen und der idealen Schönheit. Dieſe gebührende Mitte richtig zu treffen iſt ſchwer, und ſo kann ſich hierin vornehmlich die Geſchicklichkeit, der Sinn und Geiſt des Künſtlers hervorthun. — Ueberhaupt ſind wir bei den Darſtellungen dieſes ganzen Kreiſes, unabhängig von dem Inhalt, welcher dem Glauben angehört, mehr als im klaſſiſchen Ideal an die Seite des ſubjektiven Machens gewieſen. In der klaſſiſchen Kunſt will der Künſtler in den Formen des Leiblichen ſelbſt, im Organismus der menſchlichen Ge-

stalt, das Geistige und Göttliche unmittelbar darstellen, und die leiblichen Formen geben deshalb in ihren, vom Gewöhnlichen und Endlichen abweichenden Modifikationen, eine Hauptseite des Interesses ab. In unserem jetzigen Kreise bleibt die Gestalt die gewöhnliche, bekannte, ihre Formen sind bis auf einen gewissen Grad hin gleichgültig, etwas Partikulares, das so und so seyn und mit großer Freiheit in dieser Rücksicht behandelt werden kann. Das überwiegende Interesse liegt daher einerseits in der Art und Weise, wie der Künstler durch dieß Gewöhnliche und Bekannte dennoch das Geistige und Innerste als dieß Geistige selber hindurchscheinen läßt, andererseits in der subjektiven Ausführung, den technischen Mitteln und Geschicklichkeiten, durch welche er seinen Gestalten die geistige Lebendigkeit einzuhauchen und die Anschaulichkeit und Erfaßbarkeit des Geistigsten zu geben im Stande gewesen ist. —

β. Was den weiteren Inhalt betrifft, so liegt er, wie wir so eben sahen, in der absoluten, aus dem Begriff des Geistes selber entspringenden Geschichte, welche die Konversion der leiblichen und geistigen Einzelnheit zu ihrer Wesenheit und Allgemeinheit objektiv macht. Denn die Versöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott tritt nicht unmittelbar als Harmonie auf, sondern als Harmonie, welche erst aus dem unendlichen Schmerz, aus der Hingebung, Aufopferung, Tödtung des Endlichen, Sinnlichen und Subjektiven hervorgeht. Das Endliche und Unendliche ist hier in Eins gebunden, und die Versöhnung in ihrer wahrhaften Tiefe, Innigkeit und Kraft der Vermittelung zeigt sich nur durch die Größe und Härte des Gegensatzes, der seine Lösung finden soll. Dadurch gehört auch die ganze Schärfe und Dissonanz des Leidens, der Marter, Qual, in welche solch ein Gegensatz hereinbringt, zur Natur des Geistes selbst, dessen absolute Befriedigung hier den Inhalt ausmacht.

Dieser Proceß des Geistes ist, an und für sich genommen, das Wesen, der Begriff des Geistes überhaupt, und enthält deshalb

die Beſtimmung, für das Bewußtſeyn die allgemeine Geſchichte zu ſeyn, welche ſich in jedem individuellen Bewußtſeyn wiederholen ſoll. Denn eben das Bewußtſeyn iſt, als die vielen Einzelnen, die Realität und Exiſtenz des allgemeinen Geiſtes. Zunächſt aber geht jene allgemeine Geſchichte, weil der Geiſt die Wirklichkeit im Individuum zu ſeinem weſentlichen Momente hat, ſelber nur in Geſtalt eines Einzelnen vor, an welchem ſie ſich als die ſeinige, als die Geſchichte ſeiner Geburt, ſeines Leidens, Sterbens und ſeiner Rückkehr aus dem Tode begiebt, doch in dieſer Einzelnheit zugleich die Bedeutung, die Geſchichte des allgemeinen abſoluten Geiſtes ſelber zu ſeyn, beibehält.

Der eigentliche Wendepunkt in dieſem Leben Gottes iſt das Abthun ſeiner einzelnen Exiſtenz als dieſes Menſchen, die Paſſionsgeſchichte, das Leiden am Kreuz, die Schädelſtätte des Geiſtes, die Pein des Todes. In ſofern es hier nun im Inhalte ſelbſt liegt, daß ſich die äußerliche, leibliche Erſcheinung, das unmittelbare Daſeyn als Individuum, im Schmerz ſeiner Negativität als das Negative zeige, damit der Geiſt durch die Aufopferung des Sinnlichen und der ſubjektiven Einzelnheit zu ſeiner Wahrheit und zu ſeinem Himmel gelange, ſo trennt ſich dieſe Sphäre der Darſtellung am meiſten von dem klaſſiſchen plaſtiſchen Ideal ab. Einerſeits nämlich iſt zwar der irdiſche Leib und die Gebrechlichkeit der menſchlichen Natur überhaupt dadurch gehoben und geehrt, daß Gott ſelber es iſt, der in ihr erſcheint, andererſeits aber iſt es gerade dieß Menſchliche und Leibliche, das als negativ geſetzt wird, und in ſeinem Schmerz zur Erſcheinung kommt, während es im klaſſiſchen Ideal die ungeſtörte Harmonie mit dem Geiſtigen und Subſtantiellen nicht verliert. Chriſtus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, an's Kreuz geheftet, in der Qual eines martervollen, langſamen Todes hinſterbend, läßt ſich in den Formen der griechiſchen Schönheit nicht darſtellen, ſondern in

dieſen Situationen iſt das Höhere die Heiligkeit in ſich, die Tiefe des Innern, die Unendlichkeit des Schmerzes, als ewiges Moment des Geiſtes, die Duldung und göttliche Ruhe. —

Den weiteren Kreis um dieſe Geſtalt bilden Theils Freunde, Theils Feinde. Die Freunde ſind gleichfalls keine Ideale, ſondern dem Begriffe nach, partikuläre Individuen, gewöhnliche Menſchen, welche der Zug des Geiſtes zu Chriſtus führt; die Feinde aber werden, indem ſie ſich Gott gegenüber ſtellen, ihn verurtheilen, verſpotten, martern, kreuzigen, als innerlich böſe vorgeſtellt, und die Vorſtellung der innern Bosheit und Feindſchaft gegen Gott führt nach Außen hin die Häßlichkeit, Rohheit, Barbarei, Wuth und Verzerrung der Geſtalt mit ſich. In allen dieſen Beziehungen tritt hier im Vergleich mit der klaſſiſchen Schönheit das Unſchöne als nothwendiges Moment auf.

γ. Der Proceß des Todes aber iſt in der göttlichen Natur nur als ein Durchgangspunkt zu betrachten, durch welchen ſich die Verſöhnung des Geiſtes mit ſich zu Stande bringt, und die Seiten des Göttlichen und Menſchlichen, des ſchlechthin Allgemeinen und der erſcheinenden Subjektivität, um deren Vermittelung es ſich handelt, ſich affirmativ zuſammenſchließen. Dieſe Affirmation, welche überhaupt die Grundlage und das Urſprüngliche iſt, muß ſich deshalb auch in dieſer poſitiven Weiſe darthun. Als Situationen in der Geſchichte Chriſti geben hiefür hauptſächlich die Auferſtehung und Himmelfahrt die günſtige Gelegenheit; vereinzelter außerdem die Momente, in welchen Chriſtus als Lehrer auftritt. Hier nun aber thut ſich für die bildende Kunſt beſonders eine Hauptſchwierigkeit hervor. Denn Theils iſt es das Geiſtige als ſolches, das in ſeiner Innerlichkeit ſoll zur Darſtellung kommen, Theils iſt es der abſolute Geiſt, der in ſeiner Unendlichkeit und Allgemeinheit affirmativ mit der Subjektivität in Einheit geſetzt und über das unmittelbare Daſeyn erhoben, dennoch im Leiblichen und Aeußeren noch den ganzen Ausdruck ſeiner Unendlichkeit und Innerlichkeit zur Anſchauung und Empfindung bringen müßte.

2. Die religiöſe Liebe.

Der Geiſt an und für ſich iſt als Geiſt nicht unmittelbar Gegenſtand der Kunſt. Seine höchſte wirkliche Verſöhnung in ſich kann nur eine Verſöhnung und Befriedigung im Geiſtigen als ſolchen ſeyn, das in ſeinem rein ideellen Element ſich dem künſtleriſchen Ausdruck entzieht, indem die abſolute Wahrheit höher ſteht als der Schein des Schönen, der ſich von dem Boden des Sinnlichen und Erſcheinenden nicht loszulöſen vermag. Soll nun aber der Geiſt in ſeiner affirmativen Verſöhnung durch die Kunſt eine geiſtige Exiſtenz erhalten, in welcher er nicht nur als reiner Gedanke, als ideell gewußt iſt, ſondern empfunden und angeſchaut werden kann, ſo haben wir als einzige Form, welche die gedoppelte Forderung der Geiſtigkeit auf der einen, der Erfaßbarkeit und Darſtellbarkeit durch die Kunſt auf der andern Seite erfüllt, nur die Innigkeit des Geiſtes, das Gemüth, die Empfindung übrig. Dieſe Innigkeit, welche dem Begriff des in ſich befriedigten freien Geiſtes allein entſpricht, iſt die Liebe.

a) In der Liebe nämlich ſind nach Seiten des Inhalts die Momente vorhanden, welche wir als Grundbegriff des abſoluten Geiſtes angaben; die verſöhnte Rückkehr aus ſeinem Anderen zu ſich ſelbſt. Dieß Andere kann als das Andere, in welchem der Geiſt bei ſich ſelber bleibt, nur ſelbſt wieder Geiſtiges, eine geiſtige Perſönlichkeit ſeyn. Das wahrhafte Weſen der Liebe beſteht darin, das Bewußtſeyn ſeiner ſelbſt aufzugeben, ſich in einem anderen Selbſt zu vergeſſen, doch in dieſem Vergehen und Vergeſſen ſich erſt ſelber zu haben und zu beſitzen. Dieſe Vermittelung des Geiſtes mit ſich und Erfüllung ſeiner zur Totalität iſt das Abſolute, jedoch nicht etwa in der Weiſe, daß ſich das Abſolute als nur ſingulare und dadurch endliche Subjektivität in einem anderen endlichen Subjekt mit ſich ſelbſt zuſammenſchlöſſe, ſondern der Inhalt der ſich mit ſich im Andern ver-

mittelnden Subjektivität ist hier das Absolute selbst; der Geist, der im anderen Geist erst das Wissen und Wollen seiner als des Absoluten ist, und die Befriedigung dieses Wissens hat.

b) Näher nun hat dieser Inhalt als Liebe die Form der in sich koncentrirten Empfindung, welche, statt sich ihren Gehalt zu expliciren, ihn seiner Bestimmtheit und Allgemeinheit nach zum Bewußtseyn zu bringen, die Weite und Unermeßlichkeit desselben vielmehr unmittelbar zu der einfachen Tiefe des Gemüths zusammenzieht, ohne den Reichthum, den er in sich faßt, für die Vorstellung nach allen seinen Richtungen zu entfalten. Dadurch wird der gleiche Inhalt, der in seiner rein geistig ausgeprägten Allgemeinheit sich der Kunstdarstellung verweigern würde, in dieser subjektiven Existenz als Empfindung für die Kunst wieder ergreifbar, indem er auf der einen Seite bei der noch unaufgeschlossenen Tiefe, welche das Charakteristische des Gemüths ausmacht, sich nicht zu vollständiger Klarheit auseinanderzulegen nöthig hat, während er auf der anderen Seite aus dieser Form zugleich ein Element erhält, das der Kunst gemäß ist. Denn Gemüth, Herz, Empfindung, wie geistig und innerlich sie auch bleiben, haben dennoch immer einen Zusammenhang noch mit dem Sinnlichen und Leiblichen, so daß sie nun auch nach Außen hin durch die Leiblichkeit selbst, durch Blick, Gesichtszüge, oder vergeistigter durch Ton und Wort das innerste Leben und Daseyn des Geistes kund zu geben vermögen. Das Aeußere aber wird hier nur so auftreten können, daß es dieß Innerlichste selbst in seiner Innerlichkeit des Gemüths auszusprechen berufen ist.

c) Stellten wir nun als Begriff des Ideals die Versöhnung des Innern mit seiner Realität auf, so können wir die Liebe als das Ideal der romantischen Kunst in ihrem religiösen Kreise bezeichnen. Sie ist die geistige Schönheit als solche. Das klassische Ideal zeigte auch die Vermittelung und Versöhnung des Geistes mit seinem Anderen. Hier aber war das An-

dere des Geiſtes das von ihm durchdrungene Aeußere, ſein leiblicher Organismus. In der Liebe dagegen iſt das Andere des Geiſtigen nicht das Natürliche, ſondern ſelber ein geiſtiges Bewußtſeyn, ein anderes Subjekt, und der Geiſt dadurch in ſeinem Eigenthum, in ſeinem eigenſten Elemente für ſich ſelber realiſirt. So iſt die Liebe in dieſer affirmativen Befriedigung und in ſich beruhigten ſeligen Realität ideale, aber ſchlechthin geiſtige Schönheit, welche ſich ihrer Innerlichkeit wegen auch nur in der Innigkeit und als die Innigkeit des Gemüths ausdrücken kann. Denn der Geiſt, der im Geiſt ſich präſent und ſeiner unmittelbar gewiß iſt, und damit zum Material und Boden ſeines Daſeyns ſelbſt das Geiſtige hat, iſt in ſich, innig, und näher die Innigkeit der Liebe.

α. Gott iſt die Liebe, und daher auch ſein tiefſtes Weſen in dieſer der Kunſt gemäßen Form in Chriſtus aufzufaſſen und darzuſtellen. Chriſtus iſt aber die göttliche Liebe, als deren Objekt ſich auf der einen Seite Gott ſelber, ſeinem erſcheinungsloſen Weſen nach, auf der anderen Seite die zu erlöſende Menſchheit kund giebt, und ſo kann denn in ihm weniger das Aufgehen eines Subjekts in ein beſtimmtes anderes Subjekt zum Vorſchein kommen, ſondern die Idee der Liebe in ihrer Allgemeinheit, das Abſolute, der Geiſt der Wahrheit im Elemente und in der Form der Empfindung. — Mit der Allgemeinheit ihres Gegenſtandes verallgemeinert ſich auch der Ausdruck der Liebe, in welchem ſodann die ſubjektive Koncentration des Herzens und Gemüths nicht zur Hauptſache wird, wie ſich auch bei den Griechen in dem alten titaniſchen Eros und der Venus Urania, obſchon in durchaus anderer Beziehung, die allgemeine Idee und nicht die ſubjektive Seite individueller Geſtalt und Empfindung geltend macht. Nur wenn Chriſtus in Darſtellungen der romantiſchen Kunſt mehr als zugleich einzelnes in ſich vertieftes Subjekt gefaßt iſt, thut ſich auch der Ausdruck der Liebe in der Form ſubjektiver Innigkeit, wenn zwar

immer von der Allgemeinheit ihres Inhalts gehoben und getragen, hervor.

β. Am zugänglichſten aber für die Kunſt iſt in dieſem Kreiſe die Liebe der Maria, die Mutterliebe, der gelungenſte Gegenſtand der religiöſen romantiſchen Phantaſie. Am meiſten real, menſchlich, iſt ſie doch ganz geiſtig, ohne Intereſſe und Bedürftigkeit der Begierde, nicht ſinnlich und doch gegenwärtig; die abſolut befriedigte ſelige Innigkeit. — Sie iſt eine Liebe ohne Verlangen, aber nicht Freundſchaft, denn Freundſchaft, wenn ſie auch noch ſo gemüthreich iſt, fordert doch einen Gehalt, eine weſentliche Sache als zuſammenſchließenden Zweck. Die Mutterliebe dagegen hat ohne alle Gleichheit des Zwecks und der Intereſſen einen unmittelbaren Halt in dem natürlichen Zuſammenhange. Hier aber iſt die Liebe der Mutter auf dieſe Naturſeite ebenſowenig beſchränkt. Maria hat in dem Kinde, das ſie unter ihrem Herzen getragen, das ſie mit Schmerzen geboren, das vollkommene Wiſſen und Empfinden ihrer ſelbſt, und daſſelbe Kind, das Blut ihres Blutes, ſteht ebenſo wieder hoch über ihr, und dennoch gehört dieß Höhere ihr an, und iſt das Objekt, indem ſie ſich ſelbſt vergißt und erhält. Die Naturinnigkeit der Mutterliebe iſt durchaus vergeiſtigt, ſie hat das Göttliche zu ihrem eigentlichen Gehalt, aber dieß Geiſtige bleibt leiſe und unbewußt von natürlicher Einheit und menſchlicher Empfindung wunderbar durchzogen. Es iſt die ſelige Mutterliebe, und nur der einen Mutter, die urſprünglich in dieſem Glücke iſt. Zwar iſt auch dieſe Liebe nicht ohne Schmerz, aber der Schmerz iſt nur die Trauer des Verluſtes, die Klage über den leidenden, ſterbenden, geſtorbenen Sohn, und wird nicht, wie wir auf einer ſpäteren Stufe ſehen werden, zur Ungerechtigkeit und Marter von Außen, oder zum unendlichen Kampf der Sünde, zum Quälen und Peinigen durch ſich ſelbſt. Solche Innigkeit iſt hier die geiſtige Schönheit, das Ideal, die menſchliche Identifikation des Menſchen mit Gott, dem Geiſt,

der Wahrheit; ein reines Vergeſſen, ein volles Aufgeben ſeiner ſelbſt, das in dieſem Vergeſſen dennoch von Hauſe aus eins iſt mit dem, in den es ſich verſenkt, und dieſes Einsſeyn nun in ſeliger Befriedigung fühlt. —

In ſo ſchöner Weiſe tritt die Mutterliebe, dieß Bild gleichſam des Geiſtes, in der romantiſchen Kunſt an die Stelle des Geiſtes ſelber, weil der Geiſt ſich nur in der Form der Empfindung für die Kunſt faßbar macht, und die Empfindung der Einheit des Einzelnen mit Gott, am urſprünglichſten, realſten, lebendigſten, nur in der Mutterliebe der Madonna vorhanden iſt. Sie muß nothwendig in die Kunſt eintreten, wenn in der Darſtellung dieſes Kreiſes nicht das Ideale, die affirmative befriedigte Verſöhnung fehlen ſoll. Es hat deshalb auch eine Zeit gegeben, in welcher die Mutterliebe der gebenedeiten Jungfrau überhaupt zu dem Höchſten und Heiligſten gehört hat, und als dieß Höchſte verehrt und dargeſtellt worden iſt. Wenn aber der Geiſt ſich in ſeinem eigenen Elemente, abgetrennt von aller Naturgrundlage der Empfindung, zum Bewußtſeyn ſeiner bringt, ſo kann auch nur die von ſolcher Grundlage freie geiſtige Vermittlung als der freie Weg zur Wahrheit betrachtet werden, und ſo iſt denn auch im Proteſtantismus, dieſem Mariendienſte der Kunſt und des Glaubens gegenüber, der heilige Geiſt, und die innere Vermittelung des Geiſtes die höhere Wahrheit geworden.

γ. Drittens endlich zeigt ſich die affirmative Verſöhnung des Geiſtes als Empfindung in den Jüngern Chriſti, den Weibern und Freunden, die ihm folgen. Dieß ſind zum größten Theil Charaktere, welche die Härte der Idee des Chriſtenthums, an des göttlichen Freundes Hand, durch die Freundſchaft, Lehre, die Predigten Chriſti, ohne die äußere und innere Qual der Konverſion in ſich durchgemacht, ſie vollführt, ſich derſelben und ihrer ſelbſt bemächtigt haben, und tiefſinnig, kräftig in derſelben bleiben. Ihnen geht zwar jene unmittel-

bare Einheit und Innigkeit der Mutterliebe ab, aber als das Verbindende ist doch noch die Gegenwart Christi, die Gewohnheit des Zusammenlebens und der unmittelbare Zug des Geistes übrig.

3. Der Geist der Gemeine.

Was den Uebergang in eine letzte Sphäre dieses Kreises anbetrifft, so können wir denselben an das knüpfen, was schon oben in Bezug auf die Geschichte Christi berührt worden ist. Die unmittelbare Existenz Christi, als dieses einzelnen Menschen, der Gott ist, wird als aufgehoben gesetzt, d. h. es thut sich in der Erscheinung Gottes als Menschen selber hervor, daß die wahrhafte Realität Gottes nicht das unmittelbare Daseyn, sondern der Geist sey. Die Realität des Absoluten als unendlicher Subjektivität ist nur der Geist selber, Gott ist nur da im Wissen, im Elemente des Innern. Dieß absolute Daseyn Gottes, als schlechthin ebenso ideeller als subjektiver Allgemeinheit, beschränkt sich deshalb nicht auf diesen Einzelnen, welcher in seiner Geschichte die Versöhnung der menschlichen und göttlichen Subjektivität zur Darstellung gebracht hat, sondern erweitert sich zu dem mit Gott versöhnten menschlichen Bewußtseyn, überhaupt zur Menschheit, welche als die vielen Einzelnen existirt. Für sich jedoch, als einzelne Persönlichkeit genommen, ist der Mensch nicht etwa unmittelbar das Göttliche, sondern im Gegentheil das Endliche und Menschliche, das nur, in sofern es sich als das Negative, das es an sich ist, wirklich setzt, und somit als das Endliche aufhebt, zu der Versöhnung mit Gott gelangt. Erst durch diese Erlösung von den Gebrechen der Endlichkeit ergiebt sich die Menschheit als das Daseyn des absoluten Geistes, als den Geist der Gemeine, in welchem sich die Einigung des menschlichen und göttlichen Geistes innerhalb der menschlichen Wirklichkeit selbst, als die reale Vermittelung des-

ſen vollbringt, was an ſich, dem Begriff des Geiſtes nach, urſprünglich in Einheit iſt.

Die Hauptformen, welche in Betreff auf dieſen neuen Inhalt der romantiſchen Kunſt von Wichtigkeit werden, laſſen ſich folgendermaßen gliedern.

Das einzelne Subjekt, das, von Gott getrennt, in der Sünde und dem Kampfe der Unmittelbarkeit und in der Bedürftigkeit des Endlichen lebt, hat die unendliche Beſtimmung, mit ſich und Gott zur Verſöhnung zu kommen. Indem nun aber in der Erlöſungsgeſchichte Chriſti die Negativität der unmittelbaren Einzelnheit ſich als das weſentliche Moment des Geiſtes herausgeſtellt hat, ſo wird das einzelne Subjekt ſich nur durch die Konverſion des Natürlichen und der endlichen Perſönlichkeit, zur Freiheit und zum Frieden in Gott erheben können.

Dieſe Aufhebung der Endlichkeit tritt hier in dreifacher Weiſe hervor.

Erſtens als die äußerliche Wiederholung der Leidensgeſchichte, welche zum wirklichen leiblichen Leiden wird — das Märtyrthum.

Zweitens verlegt ſich die Konverſion in's Innere des Gemüths, als innre Vermittelung durch Reue, Buße und Bekehrung.

Drittens endlich wird das Erſcheinen des Göttlichen in der weltlichen Wirklichkeit ſo gefaßt, daß der gewöhnliche Lauf der Natur und die natürliche Form des ſonſtigen Geſchehens ſich aufhebt, um die Macht und Gegenwart des Göttlichen offenbar werden zu laſſen; wodurch das Wunder zur Form der Darſtellung wird.

a) Die Märtyrer.

Die nächſte Erſcheinung, in welcher der Geiſt der Gemeine ſich in dem menſchlichen Subjekt als wirkſam darthut, beſteht darin, daß der Menſch an ſich ſelbſt den Reflex des göttlichen Proceſſes abſpiegelt und ſich zu einem neuen Daſeyn macht der ewigen

Geſchichte Gottes. Hier verſchwindet nun wieder der Ausdruck jener unmittelbar affirmativen Verſöhnung, indem der Menſch ſich dieſelbe erſt durch Aufhebung ſeiner Endlichkeit zu erringen hat. Was daher auf der erſten Stufe den Mittelpunkt abgab, kehrt hier in einem durchweg verſtärkten Maaße wieder, da die Unangemeſſenheit und Unwürdigkeit der Menſchheit die Vorausſetzung iſt, welche zu vertilgen als die höchſte und einzige Aufgabe gilt.

α. Der eigentliche Inhalt dieſer Sphäre iſt deswegen die Erduldung von Grauſamkeiten, ſo wie die eigene freiwillige Entſagung, Aufopferung, Entbehrung, auferlegt, um zu entbehren, um Leiden, Martern, Qualen jeder Art zu erwecken, damit in ſich der Geiſt ſich verkläre, und ſich, als einig, befriedigt, ſelig in ſeinem Himmel fühle. Dieß Negative des Schmerzes wird im Märtyrthum Zweck für ſich ſelbſt, und die Größe der Verklärung mißt ſich nach der Abſcheulichkeit deſſen, was der Menſch erlitten, und der Furchtbarkeit deſſen, dem er ſich unterworfen hat. Das Erſte nun, was bei noch unerfülltem Innern an dem Subjekt zu ſeiner Entweltlichung und Heiligung kann negativ geſetzt werden, iſt ſein *natürliches* Daſeyn, ſein Leben, die Befriedigung der nächſten, zur Exiſtenz nothwendigen Bedürfniſſe. Den Hauptgegenſtand dieſes Kreiſes geben deshalb körperliche Martern ab, welche an den Gläubigen Theils von den Feinden und Verfolgern des Glaubens aus Haß und Rachſucht verübt, Theils zur Entſühnung aus eigenem Antriebe in aller Abſtraktion vorgenommen werden. Beides nimmt der Menſch hier, im Fanatismus der Duldung, nicht als Ungerechtigkeit, ſondern als Segen auf, durch den allein die Härte des von Hauſe aus als ſündlich empfundenen Fleiſches, Herzens und Gemüths zu brechen, und die Verſöhnung mit Gott zu erreichen iſt.

In ſofern ſich nun aber in ſolchen Situationen die Konverſion des Innern nur in Gräßlichkeit und in der Mißhandlung des Aeußern darſtellen kann, ſo wird dadurch leicht der Schön-

heitssinn verletzt, und die Gegenstände dieses Kreises sind deshalb ein sehr gefährlicher Stoff für die Kunst. Denn einerseits müssen die Individuen in einem ganz andern Grade noch, als wir es in der Leidensgeschichte Christi forderten, als wirkliche einzelne Individuen, mit dem Stempel der zeitlichen Existenz bezeichnet, und in den Gebrechen der Endlichkeit und Natürlichkeit herausgestellt werden, andererseits sind die Qualen und unerhörten Abscheulichkeiten, die Verzerrungen und Verrenkungen der Glieder, die leiblichen Martern, die Henkeranstalten, das Köpfen, Rösten, Verbrennen, in Oel Sieden, auf's Rad Flechten u. s. f. an sich selbst häßliche, widrige, ekelhafte Aeußerlichkeiten, deren Entfernung von der Schönheit zu groß ist, als daß sie von einer gesunden Kunst sollten zum Gegenstande erwählt werden dürfen. Die Behandlungsweise des Künstlers kann zwar an sich der Ausführung nach vortrefflich seyn, das Interesse für diese Vortrefflichkeit bezieht sich dann aber nur immer auf die subjektive Seite, welche, wenn sie auch kunstgemäß scheinen mag, sich dennoch vergeblich abmüht, ihren Stoff mit sich vollendet in Einklang zu bringen.

β. Deshalb bedarf die Darstellung dieses negativen Processes noch eines anderen Momentes, das über dieß Quälen des Leibes und der Seele herausragt und sich gegen die affirmative Versöhnung hinwendet. Dieß ist die Versöhnung des Geistes in sich, die als Zweck und Resultat der durchduldeten Greuel gewonnen wird. Die Märtyrer sind nach dieser Seite die Bewahrer des Göttlichen gegen die Rohheit äußerer Gewalt und die Barbarei des Unglaubens; um des Himmelreichs willen erdulden sie Schmerz und Tod, und dieser Muth, diese Stärke, Ausdauer und Beseligung muß daher ebensosehr an ihnen erscheinen. Dennoch ist auch diese Innigkeit des Glaubens und der Liebe in ihrer geistigen Schönheit keine geistige Gesundheit, welche den Körper gesund durchdringt, sondern es ist eine Innerlichkeit, die der Schmerz durchgearbeitet hat, oder die im Lei-

den zur Darstellung kommt, und selbst noch in der Verklärung das Moment des Schmerzes, als das eigentlich Wesentliche, enthält. Besonders die Malerei hat sich solche Frömmigkeit häufig zum Gegenstande gemacht. Ihre Hauptaufgabe besteht dann darin, die Seligkeit der Marter, den widerwärtigen Zerfleischungen des Fleisches gegenüber, einfach in den Zügen des Gesichts, dem Blick u. s. f. als Ergebung, Ueberwindung des Schmerzes, Befriedigung im Erreichen und Lebendigwerden des göttlichen Geistes im Innern des Subjekts auszudrücken. Will dagegen die Skulptur den gleichen Inhalt vor die Anschauung bringen, so ist sie die koncentrirte Innigkeit in dieser vergeistigten Weise darzustellen weniger fähig, und wird deshalb das Schmerzliche, Verzerrte, in sofern es sich entwickelter im leiblichen Organismus kund giebt, herauszuheben haben.

γ. Drittens nun aber betrifft die Seite der Selbstverläugnung und Duldung auf dieser Stufe nicht nur die natürliche Existenz und unmittelbare Endlichkeit, sondern führt die Richtung des Gemüths nach dem Himmlischen bis zu dem Extrem hin, daß überhaupt das Menschliche und Weltliche, auch wenn es in sich selbst sittlicher und vernünftiger Art ist, zurückgestellt und verschmäht wird. Je mehr nämlich der Geist, der hier die Idee der Konversion seiner in sich lebendig macht, zunächst noch ungebildet ist, um desto barbarischer und abstrakter wendet er sich mit seiner koncentrirten Kraft der Frömmigkeiten gegen alles, was dieser in sich einfachen Unendlichkeit der Religiosität als das Endliche gegenübersteht; gegen alle bestimmte Empfindung der Menschlichkeit, gegen die vielseitigen sittlichen Neigungen, Beziehungen, Verhältnisse und Pflichten des Herzens. Denn das sittliche Leben in der Familie, die Bande der Freundschaft, des Bluts, der Liebe, des Staats, Berufs, dieß Alles gehört zum Weltlichen, und das Weltliche, in sofern es hier noch nicht von den absoluten Vorstellungen des Glaubens durchdrungen, und zur Einigkeit und Versöhnung mit

denſelben entwickelt iſt, erſcheint jener abſtrakten Innigkeit des gläubigen Gemüths, ſtatt mit in den Kreis ihrer Empfindung und Verpflichtung aufgenommen zu ſeyn, im Gegentheil als in ſich nichtig, und dadurch der Frömmigkeit feindlich und ſchädlich. Der ſittliche Organismus der menſchlichen Welt wird deshalb noch nicht geachtet, weil die Seiten und Pflichten deſſelben noch nicht erkannt ſind als nothwendige, berechtigte Glieder in der Kette einer in ſich vernünftigen Wirklichkeit, in welcher ſich zwar nichts Einſeitiges zu iſolirter Selbſtſtändigkeit erheben darf, doch ebenſoſehr als gültiges Moment erhalten und nicht aufgeopfert werden muß. In dieſer Rückſicht bleibt hier die religiöſe Verſöhnung ſelbſt nur abſtrakt, und zeigt ſich in dem in ſich einfachen Herzen als eine Intenſität des Glaubens ohne Extenſion, als die Frömmigkeit des mit ſich einſamen Gemüths, das ſich noch nicht zu allgemeiner entwickelter Zuverſicht, und zu einſichtiger, umfaſſender Gewißheit ſeiner ſelbſt fortgebildet hat. Wenn nun die Kraft eines ſolchen Gemüthes ſich gegen die nur als negativ behandelte Weltlichkeit in ſich feſthält, und ſich gewaltſam von allen menſchlichen Banden, und wären es die urſprünglich feſteſten, losſlöſt, ſo iſt dieß eine Rohheit des Geiſtes und eine barbariſche Gewalt der Abſtraktion, die uns zurückſtoßen muß. Wir werden daher, dem Standpunkte unſeres heutigen Bewußtſeyns nach, jenen Keim der Religioſität in dergleichen Darſtellungen ehren und hochſchätzen können, geht jedoch die Frömmigkeit ſo weit, daß wir ſie bis zur Gewaltſamkeit gegen das in ſich ſelbſt Vernünftige und Sittliche geſteigert ſehen, ſo können wir mit ſolchem Fanatismus der Heiligkeit nicht nur nicht ſympathiſiren, ſondern dieſe Art des Entſagens muß uns ſogar, da ſie das von ſich abweiſt, zertrümmert und zertritt, was an und für ſich berechtigt und geheiligt iſt, als unſittlich und der Religioſität widerſtreitend erſcheinen. — Von dieſer Art giebt es viele Legenden, Geſchichten und Dichtungen. Z. B. die Erzählung von einem Manne, der voll Liebe für ſein Weib und ſeine Familie,

und von allen den Seinigen wieder geliebt, ſein Haus verläßt, umherpilgert, und als er endlich in Bettlersgeſtalt zurückkehrt ſich nicht entdeckt; es werden ihm Almoſen gereicht, unter der Treppe ein Plätzchen ihm aus Mitleiden zum Aufenthalt angewieſen; ſo lebt er ein zwanzig Jahre lang in ſeinem Hauſe, ſieht den Kummer ſeiner Familie um ihn mit an, und erſt im Sterben giebt er ſich zu erkennen. — Es iſt dieß ein gräßlicher Eigenſinn des Fanatismus, den wir als Heiligkeit verehren ſollen. Dieſe Ausdauer der Entſagung kann an das Abſtruſe der Peinigungen erinnern, welche ſich die Inder gleichfalls freiwillig zu religiöſen Zwecken auferlegen. Doch haben die Duldungen der Inder einen ganz anderen Charakter. Dort nämlich verſetzt ſich der Menſch in Stumpfheit und Bewußtloſigkeit, hier aber iſt der Schmerz und das abſichtliche Bewußtſeyn und die Empfindung des Schmerzes der eigentliche Zweck, der ſich um ſo reiner zu erreichen meint, je mehr das Leiden mit dem Bewußtſeyn des Werths und der Liebe zu dem aufgegebenen Verhältniſſe und mit der fortwährenden Anſchauung des Entſagens verbunden iſt. Je reicher das Herz, das ſich ſolche Prüfungen aufbürdet, iſt, je mehr edlen Beſitz es in ſich trägt, und doch dieſen Beſitz als nichtig zu verdammen, und als Sünde zu ſtempeln ſich gedrungen glaubt, deſto härter iſt die Verſöhnungsloſigkeit, und kann die furchtbarſten Krämpfe und den raſendſten Zwieſpalt erzeugen. Ja unſrer Anſchauung nach muß uns ein ſolches Gemüth, das nur in intelligibler und nicht in weltlicher Welt als ſolcher zu Haus iſt, und deshalb auch in den an und für ſich gültigen Gebieten und Zwecken dieſer beſtimmten Wirklichkeit ſich nur ſich verlierend fühlt, und obſchon es mit ganzer Seele darin gehalten und gebunden iſt, dieß Sittliche doch als negativ gegen ſeine abſolute Beſtimmung betrachtet — ein ſolches Gemüth muß uns in ſeinen ſelbſterzeugten Leiden wie in ſeiner Ergebung als verrückt erſcheinen, ſo daß wir weder Mitleiden dafür empfinden noch Erhebung daraus ſchöpfen können.

Dergleichen Handlungen fehlt ein inhaltsvoller, gültiger Zweck, denn was ſie erreichen iſt nur ganz ſubjektiv, ein Zweck des einzelnen Menſchen für ſich ſelber, für das Heil ſeiner Seele, für ſeine Seligkeit. Es liegt aber eben Wenigen viel daran, ob gerade dieſer Eine ſelig werde, oder nicht. —

b) Die innere Buße und Bekehrung.

Die entgegengeſetzte Darſtellungsweiſe in derſelben Sphäre ſieht einerſeits von der äußeren Qual der Körperlichkeit, andererſeits von der negativen Richtung gegen das an und für ſich Berechtigte in der weltlichen Wirklichkeit ab, und gewinnt dadurch, ſowohl in Rückſicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff der Form, einen der idealen Kunſt gemäßeren Boden. Dieſer Boden iſt die Konverſion des Innern, das ſich jetzt in ſeinem geiſtigen Schmerz, ſeiner Bekehrung des Gemüths allein ausdrückt. Dadurch fallen hier für's erſte die immer wiederholten Grauſamkeiten und Gräßlichkeiten der Peinigung des Leibes fort; für's zweite hält ſich die barbariſche Religioſität des Gemüths nicht mehr gegen die ſittliche Menſchlichkeit feſt, um in der Abſtraktion ihrer rein intellektuellen Befriedigung jede andre Art des Genuſſes im Schmerz einer abſoluten Entſagung gewaltſam mit Füßen zu treten, ſondern kehrt ſich nur gegen das in der That Sündliche, Verbrecheriſche und Böſe in der menſchlichen Natur. Es iſt eine hohe Zuverſicht, daß der Glaube, dieſe Richtung des Geiſtes in ſich auf Gott, fähig ſey, die begangene That, ſelbſt wenn ſie Sünde und Verbrechen iſt, zu etwas dem Subjekte Fremden, ſie ungeſchehen zu machen, ſie wegzuwaſchen. Dieſer Rückzug aus dem Böſen, dem abſolut Negativen, der im Subjekte wirklich wird, nachdem der ſubjektive Wille und Geiſt ſich ſelbſt, wie er als böſe geweſen iſt, verſchmäht und vertilgt hat, dieſe Rückkehr zum Poſitiven, das ſich nun als das eigentlich Wirkliche gegen die frühere Exiſtenz in der Sünde in ſich befeſtigt, iſt die wahrhaft unendliche Ge-

walt der religiösen Liebe, die Gegenwart und Wirklichkeit des absoluten Geistes im Subjekte selbst. Das Gefühl der Stärke und Ausdauer des eigenen Geistes, der durch Gott, zu dem er sich wendet, das Böse besiegt, und in sofern er sich mit ihm vermittelt, sich mit ihm eins weiß, giebt sodann die Befriedigung und Beseligung, Gott zwar als absolut Anderes gegen die Sünde der Zeitlichkeit anzuschaun, doch dieß Unendliche zugleich identisch mit mir als diesem Subjekt zu wissen, dieß Selbstbewußtseyn Gottes, als mein Ich, mein Selbstbewußtseyn, so gewiß, als Ich mir selber bin, in mir zu tragen. Solch eine Umkehr geht freilich ganz im Innern vor, und gehört dadurch mehr der Religion als der Kunst an, indem es jedoch die Innigkeit des Gemüths ist, welche sich vornehmlich dieser That der Bekehrung bemächtigt, und auch durch das Aeußere hindurch leuchten kann, so erhält selbst die bildende Kunst, die Malerei, das Recht, dergleichen Bekehrungsgeschichten zur Anschauung zu bringen. Stellt sie jedoch den ganzen Verlauf, welcher in dergleichen Konversions-Geschichten liegt, vollständig dar, so kann auch hier wieder manches Unschöne mit unterlaufen, da in diesem Falle dann auch das Verbrecherische und Widrige muß vorgeführt werden, wie z. B. in der Erzählung vom verlorenen Sohne. Am günstigsten ist es deshalb für die Malerei, wenn sie die Bekehrung allein zu einem Bilde ohne weitere Detaillirung des Verbrecherischen koncentrirt. Von dieser Art ist die Maria Magdalena, die zu den schönsten Gegenständen dieses Kreises zu zählen und besonders von italienischen Malern vortrefflich und der Kunst gemäß behandelt ist. Sie erscheint hier nach innen und außen als die schöne Sünderin, in welcher die Sünde ebenso anziehend ist, als die Bekehrung. Doch weder mit der Sünde noch mit der Heiligkeit wird es dann so ernst genommen; ihr ward viel verziehen, weil sie viel geliebet hatte; ihrer Liebe und Schönheit willen ist ihr verziehen, und das Rührende besteht nun darin, daß sie sich doch ein Ge-

wiſſen aus ihrem Lieben macht, in empfindungsreicher Schönheit der Seele Thränen des Schmerzes vergießt. Nicht daß ſie ſo viel geliebet hat iſt ihr Irrthum, ſondern dieß gleichſam iſt ihr ſchöner, rührender Irrthum, daß ſie glaubt eine Sünderin zu ſeyn, denn ihre empfindungsvolle Schönheit ſelbſt giebt nur die Vorſtellung, daß ſie in ihrer Liebe edel und von tiefem Gemüth geweſen.

c) Wunder und Legenden.

Die letzte Seite, welche mit den beiden vorigen zuſammenhängt und ſich in beiden geltend machen kann, betrifft die Wunder, die überhaupt in dieſem ganzen Kreiſe eine Hauptrolle ſpielen. Wir können in dieſer Beziehung die Wunder als die Konverſions-Geſchichte der unmittelbaren natürlichen Exiſtenz bezeichnen. Die Wirklichkeit liegt als ein gemeines, zufälliges Daſeyn vor; dieß Endliche wird vom Göttlichen berührt, das, in ſofern es in das ganz Aeußerliche und Partikulare unmittelbar einſchlägt, daſſelbe auseinanderwirft, verkehrt, zu etwas ſchlechthin Anderm macht, den natürlichen Lauf der Dinge, wie man gewöhnlich zu ſagen pflegt, unterbricht. Das Gemüth nun, als von ſolchen unnatürlichen Erſcheinungen, in welchen es die Gegenwart des Göttlichen zu erkennen glaubt, ergriffen, in ſeiner endlichen Vorſtellung überwunden darzuſtellen, iſt ein Hauptinhalt vieler Legenden. In der That aber kann das Göttliche die Natur nur als Vernunft, als die unwandelbaren Geſetze der Natur ſelber, die Gott ihr eingepflanzt hat, berühren und regieren, und das Göttliche darf ſich nicht in einzelnen Umſtänden und Wirkungen, die gegen die Naturgeſetze verſtoßen, gerade als das Göttliche erweiſen ſollen, denn nur die ewigen Geſetze und Beſtimmungen der Vernunft ſchlagen wirklich in die Natur ein. Nach dieſer Seite hin gehen die Legenden häufig ohne Noth in das Abſtruſe, Abgeſchmackte, Sinnloſe und Lächerliche über, indem Geiſt und Gemüth gerade von dem ſoll zum Glau-

den der Gegenwart und Wirkſamkeit Gottes bewegt werden, was an und für ſich das Vernunftloſe, Falſche und Ungöttliche iſt. Die Rührung, Frömmigkeit, Bekehrung kann zwar dann noch von Intereſſe ſeyn, aber ſie iſt nur die eine, innere Seite; ſobald ſie mit Anderem und Aeußerlichem in Verhältniß tritt, und dieß Aeußere die Umkehrung des Herzens bewirken ſoll, muß das Aeußere nicht in ſich ſelbſt etwas Widerſinniges und Unvernünftiges ſeyn. —

Dieß wären die Hauptmomente des ſubſtantiellen Inhalts, der in dieſem Kreiſe als Gottes Natur für ſich, und als der Proceß gilt, durch welchen und in welchem er Geiſt iſt. Es iſt der abſolute Gegenſtand, den die Kunſt nicht aus ſich ſelbſt ſchafft und offenbart, ſondern den ſie von der Religion empfangen hat, und zu ihm mit dem Bewußtſeyn, daß er das an und für ſich Wahre ſey, herantritt, um ihn auszuſprechen und darzuſtellen. Es iſt der Inhalt des gläubigen, ſich ſehnenden Gemüths, das ſich in ſich ſelbſt die unendliche Totalität iſt, ſo daß nun das Aeußere mehr oder weniger äußerlich und gleichgültig bleibt, ohne mit dem Innern in vollſtändige Harmonie zu kommen, und deshalb häufig zu einem widrigen, von der Kunſt nicht durchweg beſiegbaren Stoffe wird.

Zweites Kapitel.

Das Ritterthum.

Das Princip der in sich unendlichen Subjektivität hat zuerst, wie wir sahen, das Absolute selbst, den Geist Gottes, wie er mit dem menschlichen Bewußtseyn sich vermittelt und versöhnt und dadurch erst wahrhaft für sich selber ist, zum Inhalte des Glaubens und der Kunst. Diese romantische Mystik, indem sie sich auf die Beseligung im Absoluten beschränkt, bleibt eine abstrakte Innigkeit, weil sie sich dem Weltlichen, statt es zu durchdringen und affirmativ in sich aufzunehmen, gegenüberstellt und dasselbe von sich weist. Der Glaube ist in dieser Abstraktion vom Leben getrennt, von der konkreten Wirklichkeit des menschlichen Daseyns, vom positiven Verhältniß der Menschen zu einander entfernt, welche nur im Glauben und um des Glaubens willen sich in einem Dritten, in dem Geist der Gemeine, identisch wissen und lieben. Dieß Dritte ist allein die klare Quelle, in der ihr Bild sich spiegelt, ohne daß der Mensch unmittelbar dem Menschen in's Auge schaut, mit Anderen in ein direktes Verhältniß tritt, und die Einheit der Liebe, des Zutrauens, der Zuversicht, der Zwecke und Handlungen in konkreter Lebendigkeit empfindet. Was die Hoffnung und Sehnsucht des Innern ausmacht, findet der Mensch in seiner abstrakt religiösen Innigkeit nur als Leben im Reiche Gottes, in der Gemeinschaft mit der Kirche, und hat diese Identi-

tät in einem Dritten noch nicht aus seinem Bewußtseyn zurückgestellt, um das, was er seinem konkreten Selbst nach ist, im Wissen und Wollen auch der Anderen unmittelbar vor sich zu haben. Der gesammte religiöse Inhalt nimmt deshalb wohl die Form der Wirklichkeit an, aber er ist doch nur in der Innerlichkeit der Vorstellung, welche das sich lebendig ausbreitende Daseyn verzehrt, und fern davon ist, ihr eigenes auch von Weltlichem erfülltes und zur Wirklichkeit entfaltetes Leben als die höhere Forderung im Leben selber zu befriedigen.

Das nur erst in seiner einfachen Seligkeit vollendete Gemüth hat daher aus dem Himmelreich seiner substantiellen Sphäre herauszutreten, in sich selber hineinzublicken und zu einem gegenwärtigen, dem Subjekt als Subjekt gehörigem Inhalte zu kommen. Dadurch wird die früher religiöse Innigkeit jetzt weltlicher Art. Christus sagte zwar: ihr müßt Vater und Mutter verlassen, und mir nachfolgen; ebenso: der Bruder wird den Bruder hassen; sie werden euch kreuzigen und verfolgen u. s. f. Wenn aber das Reich Gottes Platz gewonnen hat in der Welt, und die weltlichen Zwecke und Interessen zu durchdringen und dadurch zu verklären thätig ist; wenn Vater, Mutter, Bruder mit in der Gemeine sind, dann beginnt auch das Weltliche von seiner Seite her sein Recht der Geltung in Anspruch zu nehmen und durchzusetzen. Ist dieß Recht durchgefochten, so fällt nun auch die negative Haltung des zunächst ausschließlich religiösen Gemüths gegen das Menschliche als solches hinweg, der Geist breitet sich aus, sieht sich um in seiner Gegenwart, und erweitert sein wirkliches weltliches Herz. Das Grund-Princip selber ist nicht geändert; die in sich unendliche Subjektivität wendet sich nur einer anderen Sphäre des Inhalts zu. Wir können diesen Uebergang dadurch bezeichnen, daß wir sagen, die subjektive Einzelnheit werde jetzt als Einzelnheit unabhängig von der Vermittlung mit Gott, für sich selber frei. Denn eben in jener Vermittlung, in der sie sich

ihrer bloßen endlichen Beſchränktheit und Natürlichkeit entäußerte, iſt ſie den Weg der Negativität durchgegangen, und tritt nun, nachdem ſie ſich in ſich ſelber affirmativ geworden iſt, frei als Subjekt mit der Forderung heraus, als Subjekt ſchon in ſeiner, wenn auch hier zunächſt noch formellen, Unendlichkeit vollſtändige Achtung für ſich und Andere zu erlangen. In dieſe ihre Subjektivität legt ſie deshalb die ganze Innerlichkeit des unendlichen Gemüthes hinein, welche ſie bisher mit Gott allein ausgefüllt hatte.

Fragen wir jedoch, wovon denn auf dieſer neuen Stufe die menſchliche Bruſt in ihrer Innigkeit voll ſey, ſo betrifft der Inhalt nur die ſubjektive unendliche Beziehung auf ſich; das Subjekt iſt nur voll von ſich ſelbſt, als in ſich unendlicher Einzelnheit, ohne weitere konkretere Entfaltung und Wichtigkeit eines in ſich ſelbſt objektiven, ſubſtantiellen Gehalts von Intereſſen, Zwecken und Handlungen. — Näher ſind es nun aber hauptſächlich drei Empfindungen, die ſich für das Subjekt zu dieſer Unendlichkeit ſteigern; die ſubjektive Ehre, die Liebe und die Treue. Es ſind dieß nicht eigentlich ſittliche Eigenſchaften und Tugenden, ſondern nur Formen der mit ſich ſelber erfüllten romantiſchen Innerlichkeit des Subjekts. Denn die perſönliche Selbſtſtändigkeit, für welche die Ehre kämpft, zeigt ſich nicht als die Tapferkeit für ein Gemeinweſen, und für den Ruf der Rechtſchaffenheit in demſelben oder der Rechtlichkeit im Kreiſe des privaten Lebens; ſie ſtreitet im Gegentheil nur für die Anerkennung und die abſtrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts. Ebenſo iſt auch die Liebe, welche den Mittelpunkt dieſes Kreiſes abgiebt, nur die zufällige Leidenſchaft des Subjekts zum Subjekt, und wenn auch durch Phantaſie erweitert, durch Innigkeit vertieft, doch nicht das ſittliche Verhältniß der Ehe und Familie. Die Treue hat zwar mehr ſchon den Anſchein eines ſittlichen Charakters, indem ſie nicht nur das Ihre will, ſondern ein Höheres, Gemeinſames feſthält, ſich einem an-

deren Willen, dem Wunsch oder Befehl eines Herrn ergiebt und dadurch der Selbstsucht und Selbstständigkeit des eigenen besonderen Willens entsagt, aber die Empfindung der Treue betrifft nicht das objektive Interesse dieses Gemeinwesens für sich in seiner zum Staatsleben entwickelten Freiheit, sondern verknüpft sich nur mit der Person des Herrn, der in individueller Weise für sich selber handelt, oder allgemeinere Verhältnisse zusammenhält und für sie thätig ist. —

Diese drei Seiten zusammengenommen und durch einander geschlungen machen, außer den religiösen Beziehungen, welche hereinspielen können, den Hauptinhalt des Ritterthums aus, und geben den nothwendigen Fortgang von dem Princip des religiösen Innern zum Eintritt desselben in die weltliche geistige Lebendigkeit, in deren Bereich jetzt die romantische Kunst einen Standpunkt gewinnt, von welchem aus sie unabhängig aus sich selber schaffen und eine gleichsam freiere Schönheit seyn kann. Denn sie steht hier in der freien Mitte zwischen dem absoluten Gehalt der für sich festen religiösen Vorstellungen und der bunten Partikularität und Beschränktheit der Endlichkeit und Weltlichkeit. Unter den besonderen Künsten ist es hauptsächlich die Poesie, die sich dieses Stoffes am geeignetsten zu bemächtigen gewußt hat, weil sie am meisten befähigt ist, die nur mit sich beschäftigte Innerlichkeit und deren Zwecke und Begebenheiten auszusprechen.

Indem wir nun einen Stoff vor uns haben, den der Mensch aus seiner eigenen Brust, aus der Welt des rein Menschlichen nimmt, so möchte es scheinen, daß hier die romantische Kunst auf demselben Boden mit der klassischen stehe, und es ist hier also vornehmlich der Ort, wo wir beide mit einander vergleichen und einander gegenüberstellen können. Wir haben früher schon die klassische Kunst als das Ideal der objektiv in sich selbst wahrhaftigen Menschlichkeit bezeichnet. Ihre Phantasie bedarf zum Mittelpunkte eines Inhalts, der

ſubſtantieller Art iſt, ein ſittliches Pathos enthält. In den homeriſchen Gedichten, den Tragödien des Sophokles und Aeſchylus handelt es ſich um Intereſſen von ſchlechthin ſachlichem Gehalt, um eine ſtrenge Haltung der Leidenſchaften in demſelben, um gründliche, dem Gedanken des Inhalts gemäße Beredſamkeit und Ausführung, und über dem Kreiſe der nur in ſolchem Pathos individuell ſelbſtſtändigen Heroen und Geſtalten ſteht ein Götterkreis von noch geſteigerterer Objektivität. Selbſt da, wo die Kunſt ſubjektiver wird in den unendlichen Spielen der Skulptur, den Basreliefs z. B., den ſpäteren Elegien, Epigrammen und ſonſtigen Anmuthigkeiten der lyriſchen Poeſie, iſt die Weiſe, den Gegenſtand vorzutragen, mehr oder weniger durch dieſen ſelbſt gegeben, indem er bereits ſeine objektive Geſtalt hat; es ſind feſte, in ihrem Charakter beſtimmte Phantaſie-Bilder, welche auftreten, Venus, Bacchus, Muſen; ebenſo in den ſpäteren Epigrammen Beſchreibungen des Vorhandenen, oder bekannte Blumen werden, wie Meleager es that, in einen Strauß gebunden, und erhalten durch die Empfindung ein ſinnreiches Band. Es iſt eine heitere Geſchäftigkeit in einem reichlich verſehenen, mit allen Gaben, Gebilden und für jeden Zweck fertigen Geräthſchaften im Vorrathe gefüllten Hauſe; der Dichter und Künſtler iſt nur der Zauberer, der ſie hervorruft, verſammelt und gruppirt.

Ganz anders iſt es in der romantiſchen Poeſie. In ſofern ſie weltlich iſt, und nicht unmittelbar in der heiligen Geſchichte ſteht, ſind die Tugenden und Zwecke ihrer Heldenſchaft nicht die der griechiſchen Heroen, deren Sittlichkeit das beginnende Chriſtenthum nur als glänzendes Laſter anſah. Denn die griechiſche Sittlichkeit ſetzt die herausgeſtaltete Gegenwart des Menſchlichen voraus, in welcher der Wille, wie er ſich an und für ſich ſeinem Begriffe nach bethätigen ſoll, zu beſtimmtem Inhalt und deſſen verwirklichten Verhältniſſen der Freiheit, die abſolut gelten, gekommen iſt. Dieß ſind die Verhältniſſe der Eltern und

Kinder, der Ehegatten, der Bürger der Stadt, des Staats in ſeiner realiſirten Freiheit. Indem dieſer objektive Gehalt des Handelns der Entwickelung des menſchlichen Geiſtes auf der als poſitiv anerkannten und geſicherten Grundlage des Natürlichen zugehört, vermag er jener koncentrirten Innigkeit des Religiöſen, welche die Naturſeite des Menſchlichen zu vertilgen ſtrebt, nicht mehr zu entſprechen, und muß der entgegengeſetzten Tugend der Demuth, des Aufgebens der menſchlichen Freiheit und des feſten Beruhens auf ſich weichen. Die Tugenden der chriſtlichen Frömmigkeit ertödten in ihrer abſtrakten Haltung das Weltliche, und machen das Subjekt nur frei, wenn es ſich ſelbſt in ſeiner Menſchlichkeit abſolut verläugnet. Die ſubjektive Freiheit des jetzigen Kreiſes iſt zwar nicht mehr durch bloße Duldung und Aufopferung bedingt, ſondern in ſich, im Weltlichen, affirmativ, aber die Unendlichkeit des Subjekts hat doch, wie wir ſchon ſahen, nur wieder die Innigkeit als ſolche zu ihrem Inhalt, das ſubjektive Gemüth, als ſich in ſich ſelbſt bewegend, als der weltliche Boden ſeiner in ſich. In dieſer Beziehung hat die Poeſie hier keine vorausgeſetzte Objektivität vor ſich, keine Mythologie, keine Bildwerke und Geſtaltungen, die für ihren Ausdruck bereits fertig da lägen. Sie ſteht ganz frei, ſtofflos, rein ſchöpferiſch und producirend, auf; es iſt wie der Vogel, der frei aus der Bruſt ſein Lied ſingt. Wenn nun aber dieſe Subjektivität auch von edlem Willen und tiefer Seele iſt, ſo tritt doch in ihren Handlungen und deren Verhältniſſen und Exiſtenz nur die Willkürlichkeit und Zufälligkeit ein, da die Freiheit und ihre Zwecke von der, in Betreff auf ſittlichen Gehalt noch ſubſtanzloſen, Reflexion in ſich ſelber ausgehen. Und ſo finden wir nicht ſowohl in den Individuen ein beſonderes Pathos im griechiſchen Sinn, und eine damit auf's engſte zuſammengeſchloſſene lebendige Selbſtſtändigkeit der Individualität, als vielmehr nur Grade der Heldenſchaft in Rückſicht auf Liebe, Ehre, Tapferkeit, Treue; Grade, in welche die Schlechtigkeit oder

der Adel der Seele hauptsächlich Verschiedenheiten hereinbringt. Was jedoch die Helden des Mittelalters mit den Heroen des Alterthums gemeinschaftlich haben ist die Tapferkeit. Doch auch diese erhält hier eine ganz andere Stellung. Sie ist weniger der natürliche Muth, der auf der gesunden Tüchtigkeit und von der Bildung ungeschwächten Kraft des Körpers und Willens beruht, und der Durchführung objektiver Interessen zur Stütze dient, sondern sie geht von der Innerlichkeit des Geistes, von der Ehre, der Ritterlichkeit aus, und ist im Ganzen phantastisch, indem sie sich den Abentheuern der innern Willkür und den Zufälligkeiten äußerer Verschlingungen oder den Impulsen der mystischen Frömmigkeit, überhaupt aber der subjektiven Beziehung des Subjekts auf sich unterwirft.

Diese Form nun der romantischen Kunst ist in zwei Hemisphären zu Hause; in dem Abendlande, diesem Niedergange des Geistes in sein subjektives Inneres, und im Morgenlande, dieser ersten Expansion des sich zur Befreiung vom Endlichen aufschließenden Bewußtseyns. Im Abendlande beruht die Poesie auf dem in sich zurückgenommenen Gemüth, das sich für sich der Mittelpunkt geworden ist, doch seine Weltlichkeit nur als den Einen Theil seiner Stellung, als die Eine Seite hat, über welcher noch eine höhere Welt des Glaubens steht. Im Morgenlande ist es der Araber vornehmlich, welcher als ein Punkt, der zunächst nichts vor sich hat, als seine trockene Wüste und seinen Himmel, lebenskräftig zum Glanze und zur ersten Extension der Weltlichkeit heraustritt, und dabei seine innere Freiheit zugleich noch bewahrt. Ueberhaupt ist es im Orient die muhamedanische Religion, die gleichsam den Boden rein gemacht, allen Götzendienst der Endlichkeit und Phantasie vertrieben, aber dem Gemüthe die subjektive Freiheit gegeben hat, die dasselbe ganz ausfüllt, so daß die Weltlichkeit hier nicht eine nur andere Sphäre ausmacht, sondern mit in die allgemeine Ungebundenheit aufgeht, in welcher Herz und Geist, ohne sich Gott objektiv

zu geſtalten, in ſich in froher Lebendigkeit verſöhnt, gleichſam Bettler, theoretiſch in der Verherrlichung ihrer Gegenſtände glücklich genießend, liebend, befriedigt und ſelig ſind.

1. Die Ehre.

Das Motiv der Ehre war der alten klaſſiſchen Kunſt unbekannt. In der Iliade macht wohl der Zorn des Achilles den Inhalt und das bewegende Princip aus, ſo daß der ganze weitere Verlauf davon abhängig iſt, aber was wir im modernen Sinne unter Ehre verſtehen, iſt hier nicht aufgefaßt. Achill findet ſich weſentlich nur dadurch verletzt, daß ihm ſein wirklicher Beuteantheil, der ihm gehört, und der ſeine Ehrenbelohnung, ſein γέρας iſt, von Agamemnon genommen wird. Die Verletzung geſchieht hier in Rückſicht auf etwas Reales, auf eine Gabe, in welcher allerdings auch eine Bevorzugung, eine Anerkennung des Ruhms und der Tapferkeit gelegen hatte, und Achill erzürnt ſich, weil ihm Agamemnon unwürdig begegnet, und ihn nichts zu achten kund giebt unter den Griechen, aber die Verletzung dringt nicht in die letzte Spitze der Perſönlichkeit als ſolcher, ſo daß ſich Achill nun auch durch die Zurückgabe des ihm entriſſenen Antheils und die Hinzufügung mehrerer Geſchenke und Güter befriedigt, und Agamemnon dieſe Reparation letztlich nicht verweigert, obſchon ſie ſich unſeren Vorſtellungen nach auf's Allergröblichſte wechſelſeitig beleidigt haben. Durch die Schimpfworte jedoch haben ſie ſich nur zornig gemacht, während die partikulär ſachliche Verletzung in eben ſo partikulär ſachlicher Weiſe wieder aufgehoben wird.

a) Die romantiſche Ehre dagegen iſt anderer Art. In ihr betrifft die Verletzung nicht den ſachlichen realen Werth, Eigenthum, Stand, Pflicht u. ſ. f., ſondern die Perſönlichkeit als ſolche, und deren Vorſtellung von ſich ſelbſt, den Werth, den das Subjekt ſich für ſich ſelber zuſchreibt. Dieſer Werth iſt auf der jetzigen Stufe ebenſo unendlich, als das Subjekt ſich unend-

lich iſt. In der Ehre hat daher der Menſch das nächſte affirmative Bewußtſeyn ſeiner unendlichen Subjektivität, unabhängig von dem Inhalt derſelben. Was nun das Individuum beſitzt, was an ihm etwas Beſonderes ausmacht, nach deſſen Verluſt es eben ſo gut als vorher beſtehen könnte, in das wird durch die Ehre die abſolute Geltung der ganzen Subjektivität hineingelegt, und darin für ſich und Andere vorgeſtellt. Der Maaßſtab der Ehre geht alſo nicht auf das, was das Subjekt wirklich iſt, ſondern auf das, was in dieſer Vorſtellung iſt. Die Vorſtellung aber macht jedes Beſondere zu der Allgemeinheit, daß meine ganze Subjektivität in dieſem Beſonderen, die mein iſt, liegt. Die Ehre iſt nur Schein, pflegt man zu ſagen. Allerdings iſt dieß der Fall; aber ſie iſt dem jetzigen Standpunkt gemäß näher als das Scheinen und Wiederſcheinen der Subjektivität in ſich ſelbſt zu nehmen, das als Scheinen eines in ſich Unendlichen ſelber unendlich iſt. Durch dieſe Unendlichkeit eben wird der Schein der Ehre das eigentliche Daſeyn des Subjekts, ſeine höchſte Wirklichkeit, und jede beſondere Qualität, in welche die Ehre hineinſcheint und dieſelbe zur ihrigen macht, iſt durch dieſes Scheinen ſelber ſchon zu einem unendlichen Werth erhoben. — Dieſe Art der Ehre macht eine Grundbeſtimmung in der romantiſchen Welt aus, und hat die Vorausſetzung, daß der Menſch ebenſoſehr aus der bloß religiöſen Vorſtellung und Innerlichkeit heraus, als auch in die lebendige Wirklichkeit hinein getreten ſey, und an dem Stoffe derſelben jetzt nur ſich ſelbſt in ſeiner rein perſönlichen Selbſtſtändigkeit und abſoluten Geltung zur Exiſtenz bringe. —

Die Ehre kann nun den mannigfaltigſten Inhalt haben. Denn alles was ich bin, was ich thue, was mir von Andern angethan wird, gehört auch meiner Ehre an. Ich kann mir deshalb das ſchlechthin Subſtantielle ſelbſt, Treue gegen Fürſten, gegen Vaterland, Beruf, Erfüllung der Vaterpflichten, Treue in der Ehe, Rechtſchaffenheit in Handel und Wandel, Gewiſſen-

haftigkeit in wissenschaftlichen Forschungen u. s. f. zur Ehre anrechnen. Für den Gesichtspunkt der Ehre nun aber sind alle diese in sich selbst gültigen und wahrhaftigen Verhältnisse nicht durch sich selbst schon sanktionirt und anerkannt, sondern erst dadurch, daß ich meine Subjektivität hineinlege, und sie hierdurch zur Ehrensache werden lasse. Der Mann von Ehre denkt daher bei allen Dingen immer zuerst an sich selbst, und nicht, ob etwas an und für sich recht sey oder nicht, ist die Frage, sondern, ob es ihm gemäß sey, ob es seiner Ehre gezieme, sich damit zu befassen oder davon zu bleiben. Und so kann er auch wohl die schlechtesten Dinge thun, und ein Mann von Ehre seyn. Er schafft sich ebenso willkürliche Zwecke, stellt sich in einem gewissen Charakter vor, und macht sich dadurch bei sich und Andern zu dem verbindlich, wozu an sich keine Verbindlichkeit und Nothwendigkeit statt hat. Dann legt nicht die Sache, sondern die subjektive Vorstellung Schwierigkeiten und Verwickelungen in den Weg, da es zur Ehrensache wird, den einmal angenommenen Charakter zu behaupten. So hält es z. B. Donna Diana als ihrer Ehre zuwider, die Liebe, welche sie fühlt, irgend zu gestehen, weil sie einmal dafür gegolten hat, der Liebe nicht Gehör zu geben. — Im Allgemeinen bleibt deshalb der Inhalt der Ehre, da er nur durch das Subjekt, und nicht nach seiner ihm selbst immanenten Wesentlichkeit gilt, der Zufälligkeit preisgegeben. Deshalb sehen wir in den romantischen Darstellungen einerseits das, was an und für sich berechtigt ist, als Gesetz der Ehre ausgesprochen, indem das Individuum an das Bewußtseyn des Rechten zugleich das unendliche Selbstbewußtseyn seiner Persönlichkeit knüpft. Daß die Ehre etwas fordere oder verbiete, drückt dann aus, daß die ganze Subjektivität sich in den Inhalt dieser Forderung oder dieses Verbots hineinsetze, so daß eine Uebertretung sich nicht durch irgend eine Transaktion übersehen, gut machen oder ersetzen lasse, und das Subjekt nun keinem anderen Inhalte Gehör geben

könne. Umgekehrt aber kann die Ehre auch zu etwas ganz Formellem und Gehaltloſem werden, in ſofern ſie nichts als mein trockenes Ich, das für ſich unendlich iſt, enthält, oder gar einen ganz ſchlechten Inhalt als verpflichtend in ſich aufnimmt. In dieſem Falle bleibt die Ehre, beſonders in dramatiſchen Darſtellungen, ein durchweg kalter und todter Gegenſtand, indem ihre Zwecke dann nicht einen weſentlichen Inhalt, ſondern nur eine abſtrakte Subjektivität ausdrücken. Nun hat aber nur ein in ſich ſubſtantieller Gehalt Nothwendigkeit und läßt ſich in dieſer ſeinem mannigfachen Zuſammenhange nach expliciren und als nothwendig in's Bewußtſeyn bringen. Dieſer Mangel an tieferem Inhalt tritt beſonders hervor, wenn die Spitzfündigkeit der Reflexion an ſich ſelbſt Zufälliges und Unbedeutendes, das mit dem Subjekt in Berührung ſteht, mit in den Umfang der Ehre hineinzieht. An Stoff fehlt es dann niemals, denn die Spitzfündigkeit analyſirt mit großer Subtilität der Unterſcheidungsgabe, und da können viele Seiten, die für ſich genommen ganz gleichgültig ſind, herausgefunden und zum Gegenſtand der Ehre gemacht werden. Hauptſächlich die Spanier haben dieſe Kaſuiſtik der Reflexion über Ehrenpunkte in ihrer dramatiſchen Poeſie ausgebildet, und als Räſonnement ihren Ehrenhelden in den Mund gelegt. So kann z. B. die Treue der Ehefrau bis in die allergeringfügigſten Umſtände hinein unterſucht, und ſchon der bloße Verdacht Anderer, ja die bloße Möglichkeit eines ſolchen Verdachtes, ſelbſt wenn der Mann weiß, der Verdacht ſey falſch, ein Gegenſtand der Ehre werden. Führt dieß zu Kolliſionen, ſo liegt in der Durchführung derſelben keine Befriedigung, weil wir nichts Subſtantielles vor uns haben, und deshalb ſtatt der Beruhigung eines nothwendigen Widerſtreites nur eine peinlich einengende Empfindung daraus entnehmen können. Auch in franzöſiſchen Dramen iſt es oft die trockene Ehre, ganz abſtrakt für ſich, die als weſentliches Intereſſe gelten ſoll. Mehr aber noch iſt Herrn Friedrich von Schlegel's Alarkos dieß in ſich

Eiskalte und Todte; der Held ermordet seine edle liebende Frau, — warum? — um der Ehre willen, — und diese Ehre besteht darin, daß er die Königstochter, für die er gar keine Leidenschaft hegt, heirathen und dadurch Tochtermann des Königs werden kann. Das ist ein verächtliches Pathos, und eine schlechte Vorstellung, die sich zu etwas Hohem und Unendlichem aufspreizt.

b) Indem nun die Ehre nicht nur ein Scheinen *in mir* selber ist, sondern auch in der Vorstellung und Anerkennung der *Anderen* seyn muß, welche wiederum ihrerseits die gleiche Anerkennung ihrer Ehre fordern dürfen, so ist die Ehre das schlechthin *verletzliche*. Denn wie weit ich und in Bezug worauf ich die Forderung ausdehnen will, beruht rein in meiner Willkür. Der kleinste Verstoß kann mir in dieser Rücksicht schon von Bedeutung seyn, und da der Mensch innerhalb der konkreten Wirklichkeit mit tausend Dingen in den mannigfaltigsten Verhältnissen steht, und den Kreis dessen, was er zu dem Seinigen zählen und worein er seine Ehre legen wolle, unendlich zu erweitern vermag, so ist bei der Selbstständigkeit der Individuen und ihrer spröden Vereinzelung, die gleichfalls im Princip der Ehre liegt, des Streitens und Haderns kein Ende. Auch bei der Verletzung kommt es deshalb, wie bei der Ehre überhaupt, nicht auf den Inhalt an, in welchem ich mich verletzt fühlen muß, denn das, was negirt wird, betrifft die Persönlichkeit, die solch einen Inhalt zu dem ihrigen gemacht hat, und nun *sich*, als diesen ideellen unendlichen Punkt, angegriffen erachtet.

c) Dadurch ist jede Ehrenverletzung als etwas in sich selbst Unendliches angesehen, und kann deswegen nur auf unendliche Weise gut gemacht werden. Zwar giebt es auch wieder viele Grade der Beleidigung und ebensoviel Grade der Satisfaktion; was ich aber überhaupt in diesem Kreise als eine Verletzung nehme, in wie weit ich mich als beleidigt empfinden und eine Genugthuung fordern will, das hängt auch hier wieder ganz

von der subjektiven Willkür ab, die bis zur skrupulösesten Reflexion und gereiztesten Empfindlichkeit fortzugehen das Recht hat. Bei solch einer Genugthuung, die gefordert ist, muß dann der Verletzende, ebenso wie ich selbst, als ein Ehrenmann anerkannt werden. Denn ich will die Anerkennung meiner Ehre von Seiten des Andern; um nun aber Ehre für ihn und durch ihn zu haben, muß er mir selbst als ein Mann von Ehre, d. h. er muß mir, der Verletzung, die er mir angethan und meiner subjektiven Feindschaft gegen ihn unerachtet, in seiner Persönlichkeit als ein Unendliches gelten.

So ist es denn im Princip der Ehre überhaupt eine Grundbestimmung, daß Keiner durch seine Handlungen irgend wem ein Recht über sich geben darf, und deshalb, was er auch gethan und begangen haben mag, sich nach wie vor als ein unverändertes Unendliches betrachtet, und in dieser Qualität genommen und behandelt seyn will.

Da nun die Ehre in ihren Streitigkeiten und ihrer Genugthuung in dieser Rücksicht auf der persönlichen Selbstständigkeit beruht, die sich durch nichts beschränkt weiß, sondern aus sich selbst handelt, so sehen wir hier das zuerst wieder herausgekehrt, was bei den heroischen Gestalten des Ideals eine Grundbestimmung ausmachte, die Selbstständigkeit der Individualität. In der Ehre aber haben wir nicht nur das Festhalten an sich selber und das Handeln aus sich, sondern die Selbstständigkeit ist hier verbunden mit der *Vorstellung von sich selbst*, und diese Vorstellung gerade macht den eigentlichen Inhalt der Ehre aus, so daß sie in dem Aeußerlichen und Vorhandenen das Ihrige, und sich darin ihrer ganzen Subjektivität nach vorstellt. Die Ehre ist somit die in sich *reflektirte* Selbstständigkeit, welche nur diese Reflexion zu ihrem Wesen hat, und es schlechthin zufällig läßt, ob ihr Inhalt das in sich selbst Sittliche und Nothwendige oder das Zufällige und Bedeutungslose ist.

2. Die Liebe.

Die zweite Empfindung, welche eine überwiegende Rolle in den Darstellungen der romantischen Kunst spielt, ist die Liebe.

a) Wenn in der Ehre die persönliche Subjektivität, wie sie sich in ihrer absoluten Selbstständigkeit vorstellt, die Grundbestimmung ausmacht, so ist in der Liebe vielmehr das Höchste die Hingebung des Subjekts an ein Individuum des andern Geschlechts, das Aufgeben seines selbstständigen Bewußtseyns und seines vereinzelten Fürsichseyns, das erst im Bewußtseyn des Andern sein eigenes Wissen von sich zu haben sich gedrungen fühlt. In dieser Beziehung sind sich Liebe und Ehre entgegengesetzt. Umgekehrt aber können wir die Liebe auch als die Realisation dessen ansehen, was schon in der Ehre liegt, in sofern es das Bedürfniß der Ehre ist, sich anerkannt, die Unendlichkeit der Person aufgenommen zu sehn in einer anderen Person. Diese Anerkennung ist erst wahrhaft und total, wenn nicht nur meine Persönlichkeit in Abstrakto oder in einem konkreten vereinzelten und dadurch beschränkten Fall von Anderen respektirt wird, sondern wenn ich meiner ganzen Subjektivität nach, mit allem was dieselbe ist und in sich enthält, als dieses Individuum wie es war und ist und seyn wird, das Bewußtseyn eines Anderen durchdringe, sein eigentliches Wollen und Wissen, sein Streben und Besitzen ausmache. Dann lebt dieß Andere nur in mir, wie ich mir nur in ihm da bin; Beide sind in dieser erfüllten Einheit erst für sich selber, und legen in diese Identität ihre ganze Seele und Welt hinein. In dieser Rücksicht ist es dieselbe innerliche Unendlichkeit des Subjekts, welche der Liebe die Wichtigkeit für die romantische Kunst giebt, eine Wichtigkeit, die durch den höheren Reichthum, den der Begriff der Liebe mit sich führt, noch gesteigert wird.

Näher nun beruht die Liebe nicht, wie es oft bei der Ehre der Fall seyn kann, auf den Reflexionen und der Kasuistik des

Verſtandes, ſondern findet in der Empfindung ihren Urſprung, und hat, da die Geſchlechts-Differenz hineinſpielt, zugleich die Grundlage von vergeiſtigten Naturverhältniſſen. Weſentlich wird ſie jedoch hier nur dadurch, daß das Subjekt ſeinem Innern, ſeiner Unendlichkeit in ſich nach in dieß Verhältniß aufgeht. Dieß Verlorenſeyn ſeines-Bewußtſeyns in dem Andern, dieſer Schein von Uneigennützigkeit und Selbſtloſigkeit, durch welchen ſich das Subjekt erſt wieder findet und zum Selbſt wird, dieſe Vergeſſenheit ſeiner, ſo daß der Liebende nicht für ſich exiſtirt, nicht für ſich lebt und beſorgt iſt, ſondern die Wurzeln ſeines Daſeyns in einem Anderen findet, und doch in dieſem Anderen gerade ganz ſich ſelbſt genießt, macht die Unendlichkeit der Liebe aus, und das Schöne iſt vornehmlich darin zu ſuchen, daß dieß Gefühl nicht nur Trieb und Gefühl bleibt, ſondern daß die Phantaſie ſich ihre Welt zu dieſem Verhältniß ausbildet, alles Andere, was ſonſt an Intereſſen, Umſtänden, Zwecken zum wirklichen Seyn und Leben gehört, zu einem Schmucke dieſes Gefühls erhebt, Alles in dieſen Kreis reißt, und nur in dieſer Beziehung ihm einen Werth zutheilt. Beſonders in weiblichen Charakteren iſt die Liebe am ſchönſten, denn ihnen iſt dieſe Hingebung, dieſe Aufgebung, der höchſte Punkt, indem ſie das ganze geiſtige und wirkliche Leben zu dieſer Empfindung zuſammenziehn und ausbreiten, in ihr allein einen Halt des Daſeyns finden, und ſtreift ein Unglück darüber hin, wie ein Licht ſchwinden, das durch den erſten rauhen Hauch auslöſcht. — In dieſer ſubjektiven Innigkeit der Empfindung kommt die Liebe in der klaſſiſchen Kunſt nicht vor, und tritt überhaupt nur als ein für die Darſtellung untergeordnetes Moment, oder nur nach der Seite des ſinnlichen Genuſſes auf. Im Homer wird entweder kein großes Gewicht darauf gelegt, oder die Liebe erſcheint in ihrer würdigſten Geſtalt, als Ehe in dem Kreiſe der Häuslichkeit, wie in der Geſtalt der Penelope, als Beſorgniß der Gattin und Mutter, wie in Andromache, oder ſonſt in ſittlichen

Verhältniſſen. Das Band dagegen, welches Paris an Helena knüpft, iſt als unſittlich anerkannt, und die Urſach der Schrecken und der Noth des trojaniſchen Krieges, und die Liebe des Achill zur Briſeïs hat wenig Tiefe der Empfindung und Innerlichkeit, denn Briſeïs iſt eine Sklavin, die dem Helden zu Willen iſt. In den Oden der Sappho ſteigert ſich zwar die Sprache der Liebe zu lyriſcher Begeiſterung, doch iſt es mehr die ſchleichende verzehrende Gluth des Blutes, welche ſich ausdrückt, als die Innigkeit des ſubjektiven Herzens und Gemüths. Nach einer anderen Seite hin iſt in den kleinen anmuthigen Liedern des Anakreon die Liebe ein heiterer allgemeiner Genuß, der ohne die unendlichen Leiden, ohne dieſe Bemächtigung der ganzen Exiſtenz oder die fromme Ergebenheit eines gedrückten, ſchmachtenden, ſchweigenden Gemüths, fröhlich auf den unmittelbaren Genuß, als auf eine unbefangene Sache losgeht, die ſich ſo oder ſo macht, und bei welcher die unendliche Wichtigkeit, gerade dieſes und kein anderes Mädchen zu beſitzen, ebenſo unberückſichtigt bleibt, als die mönchiſche Anſicht, dem Geſchlechtsverhältniß ganz zu entſagen. Die hohe Tragödie der Alten kennt gleichfalls die Leidenſchaft der Liebe in ihrer romantiſchen Bedeutung nicht. Beſonders bei Aeſchylus und Sophokles nimmt ſie kein weſentliches Intereſſe für ſich in Anſpruch. Denn obſchon Antigone dem Haemon zur Gattin beſtimmt iſt, und Haemon ſich der Antigone vor ſeinem Vater annimmt, ja ſich ſogar, da er ſie nicht zu retten im Stande iſt, ihretwegen tödtet, ſo macht er jedoch vor Kreon nur objektive Verhältniſſe und nicht die ſubjektive Gewalt ſeiner Leidenſchaft, die er auch nicht in dem Sinne eines modernen innigen Liebhabers empfindet, geltend. Als weſentlicheres Pathos behandelt ſchon Euripides, in der Phädra z. B., die Liebe, doch auch hier erſcheint ſie als eine verbrecheriſche Abirrung des Bluts, als Leidenſchaft der Sinne, auf Anſtiften der Venus, welche den Hippolyt verderben will, weil er ihr nicht opfern mag. Ebenſo haben wir in der mediceiſchen Venus wohl

ein plaſtiſches Bild der Liebe, gegen deſſen Zierlichkeit und ſchöne Ausarbeitung der Geſtalt ſich nichts ſagen läßt, der Ausdruck der Innerlichkeit aber, wie die romantiſche Kunſt ihn erfordert, fehlt durchaus. Daſſelbe iſt in der römiſchen Poeſie der Fall, wo die Liebe nach Auflöſung der Republik und Strenge des ſittlichen Lebens mehr oder weniger als ein ſinnlicher Genuß erſcheint. Dagegen hat den Petrarka, wenn er ſelber auch ſeine Sonette für Spiele hielt, und es ſeine lateiniſchen Gedichte und Werke waren, worauf er ſeinen Ruhm gründete, eben dieſe Phantaſie-Liebe, die ſich unter dem italieniſchen Himmel in der kunſtgebildeten Inbrunſt des Herzens mit Religion verſchwiſterte, unſterblich werden laſſen. Auch Dante's Erhöhung ging aus von ſeiner Liebe zu Beatrice, die ſich dann in ihm zu religiöſer Liebe verklärte, während ſeine Tapferkeit und Kühnheit ſich zur Energie einer religiöſen Kunſtanſchauung erhob, in welcher er ſich, was ſonſt Niemand wagen würde, zum Weltrichter über die Menſchen machte, und ſie der Hölle, dem Fegefeuer und Himmel zutheilte. Als Gegenbild dieſer Erhöhung ſtellt Boccaccio die Liebe Theils in ihrer Heftigkeit der Leidenſchaft, Theils ganz leichtfertig ohne Sittlichkeit dar, indem er uns in ſeinen bunten Novellen die Sitten ſeiner Zeit, ſeines Landes vor Augen führt. Im deutſchen Minnegeſang zeigt die Liebe ſich empfindungsvoll, zart, ohne Reichhaltigkeit der Phantaſie, ſpielend, melancholiſch, einförmig; bei den Spaniern phantaſiereich im Ausdruck, ritterlich, ſpitzfündig zuweilen in Aufſuchung und Vertheidigung ihrer Rechte und Pflichten, als perſönliche Ehrenſache, und auch hier ſchwärmeriſch in ihrem höchſten Glanze. Bei den ſpäteren Franzoſen wird ſie dagegen mehr galant, nach der Eitelkeit hingewendet, eine zur Poeſie oft höchſt geiſtreich mit ſinnvoller Sophiſterei gemachte Empfindung, bald ein Sinnengenuß ohne Leidenſchaft, bald eine Leidenſchaft ohne Genuß, eine ſublimirte, reflexionsvolle Empfindung und Empfindſamkeit. — Doch ich muß

dieſe Andeutungen, welche auszuführen hier der Ort nicht iſt, abbrechen.

b) Näher nun theilt ſich das weltliche Intereſſe überhaupt in zwei Seiten, indem auf der einen die Weltlichkeit als ſolche ſteht, Familienleben, Staatsverband, Bürgerthum, Geſetz, Recht, Sitte u. ſ. f., und dieſem für ſich feſten Daſeyn gegenüber in edleren, feurigen Gemüthern die Liebe aufkeimt, dieſe weltliche Religion der Herzen, welche ſich bald mit der Religion in jeder Weiſe vereinigt, bald dieſelbe unter ſich ſtellt, ſie vergißt, und indem ſie ſich allein zu der weſentlichen, ja der einzigen oder höchſten Angelegenheit des Lebens macht, nicht nur allem Uebrigen zu entſagen, und mit dem Geliebten in eine Wüſte zu fliehn ſich entſchließen kann, ſondern in ihrem, dann freilich unſchönen, Extrem bis zur unfreien, knechtiſchen, hündiſchen Aufopferung der Würdigkeit des Menſchen, wie z. B. im Käthchen von Heilbronn, fortgeht. Durch dieſe Zerſcheidung nun ſind die Zwecke der Liebe in der konkreten Wirklichkeit nicht ohne Kolliſionen auszuführen, denn außer der Liebe machen auch die übrigen Lebensverhältniſſe ihre Forderungen und Rechte geltend, und können dadurch die Leidenſchaft der Liebe in ihrer Alleinherrſchaft verletzen.

α. Die erſte häufigſte Kolliſion, deren wir in dieſer Rückſicht zu erwähnen haben, iſt der Konflikt der Ehre und Liebe. Die Ehre nämlich hat ihrerſeits dieſelbe Unendlichkeit als die Liebe, und kann einen Inhalt aufnehmen, welcher ſich der Liebe als ein abſolutes Hinderniß in den Weg ſtellt. Die Pflicht der Ehre kann die Aufopferung der Liebe fordern. Von gewiſſen Standpunkten aus wäre es z. B. wider die Ehre eines höheren Standes, ein Mädchen von geringerem Stande zu lieben. Der Unterſchied von Ständen iſt durch die Natur der Sache nothwendig und gegeben. Wenn nun das weltliche Leben noch nicht durch den unendlichen Begriff wahrer Freiheit regenerirt iſt, in welcher Stand, Beruf u. ſ. f. von dem Subjekt als ſolchem und deſſen

freier Wahl ausgeht, ſo iſt es einerſeits mehr oder weniger immer die Natur, die Geburt, welche dem Menſchen ſeine feſte Stellung anweiſt, andererſeits werden die Unterſchiede, die dadurch hervorkommen, außerdem noch durch die Ehre, in ſofern ſie ſich ihren eigenen Stand zur Ehrenſache macht, als abſolut und unendlich feſtgehalten.

β. Außer der Ehre nun aber können zweitens auch die ewigen ſubſtantiellen Mächte ſelbſt, die Intereſſen des Staats, Vaterlandsliebe, Familienpflichten u. ſ. f. mit der Liebe in Streit gerathen und ihre Realiſation verbieten. Beſonders in modernen Darſtellungen, in denen ſich die objektiven Verhältniſſe des Lebens ſchon zur Gültigkeit herausgearbeitet haben, iſt dieß eine ſehr beliebte Kolliſion. Die Liebe iſt dann als ein ſelber gewichtvolles Recht des ſubjektiven Gemüths anderen Rechten und Pflichten entweder ſo gegenübergeſtellt, daß ſich das Herz dieſer Pflichten als untergeordnet entſchlägt, oder ſie anerkennt und mit ſich ſelber und der Gewalt ſeiner eigenen Leidenſchaft in Kampf geräth. Die Jungfrau von Orleans z. B. beruht auf dieſer letzteren Kolliſion.

γ. Drittens jedoch können es überhaupt äußerliche Verhältniſſe und Hinderniſſe ſeyn, welche ſich der Liebe entgegenſtemmen; der gewöhnliche Lauf der Dinge, die Proſa des Lebens, Unglücksfälle, Leidenſchaft, Vorurtheile, Vornirtheiten, Eigenſinn Anderer, Vorkommenheiten der mannigfaltigſten Art. Hier miſcht ſich dann oft viel Häßliches, Furchtbares, Niederträchtiges ein, indem es die Schlechtigkeit, Rohheit und Wildheit ſonſtiger Leidenſchaft iſt, welche ſich der zarten Seelenſchönheit der Liebe entgegenſetzt. Beſonders in neueren Zeiten in Dramen, Erzählungen und Romanen ſehen wir häufig dergleichen äußere Kolliſionen, welche dann hauptſächlich von Seiten der Theilnahme für die Leiden, Hoffnungen, zerſtörten Ausſichten der unglücklich Liebenden intereſſiren und durch einen guten oder ſchlimmen Ausgang rühren und befriedigen, oder über-

haupt nur unterhalten ſollen. Dieſe Weiſe der Konflikte jedoch, da ſie auf bloßer Zufälligkeit beruht, iſt von untergeordneter Art.

c) Die Liebe hat nach allen dieſen Seiten allerdings eine hohe Qualität in ihr, in ſofern ſie nicht nur Geſchlechterneigung überhaupt bleibt, ſondern ein in ſich reiches, ſchönes, edles Gemüth ſich hingiebt, und für die Einheit mit dem Anderen lebendig, thätig, tapfer, aufopferungsvoll u. ſ. w. iſt. Zugleich aber hat die romantiſche Liebe auch ihre Schranke. Was nämlich ihrem Inhalt abgeht, iſt die an und für ſich ſeyende Allgemeinheit. Sie iſt nur die perſönliche Empfindung des einzelnen Subjekts, die ſich nicht mit den ewigen Intereſſen und dem objektiven Gehalt des menſchlichen Daſeyns, mit Familie, politiſchen Zwecken, Vaterland, Pflichten des Berufs, des Standes, der Freiheit, der Religioſität, ſondern nur mit dem eigenen Selbſt erfüllt zeigt, das die Empfindung, wiedergeſpiegelt von einem anderen Selbſt, zurückempfangen will. Dieſer Inhalt der ſelber noch wieder formellen Innigkeit entſpricht nicht wahrhaft der Totalität, welche ein in ſich konkretes Individuum ſeyn muß. In der Familie, der Ehe, der Pflicht, dem Staat iſt die ſubjektive Empfindung als ſolche, und die aus derſelben herfließende Vereinigung gerade mit dieſem und keinem anderen Individuum nicht die Hauptſache, um welche es ſich handeln darf. In der romantiſchen Liebe aber dreht ſich alles nur darum, daß dieſer grade dieſe, dieſe dieſen liebt. Warum es juſt nur dieſer oder dieſe Einzelne iſt, das findet ſeinen einzigen Grund in der ſubjektiven Partikularität, in dem Zufall der Willkür. Jedwedem kommt ſeine Geliebte, ſo wie dem Mädchen ihr Geliebter, obſchon ſie Andere ſehr gewöhnlich finden können, als die Schönſte, als der Herrlichſte vor, und ſonſt Keiner und Keine in der Welt. Aber eben, indem Alle, oder doch Viele, dieſe Ausſchließung machen, und nicht Aphrodite ſelbſt, die einzige, geliebt wird, ſondern vielmehr Jedem die Seine die Aphrodite und leicht noch mehr iſt,

ſo zeigt ſich, daß es Viele ſind, welche als daſſelbe gelten, wie denn auch in der That Jeder weiß, daß es viele hübſche oder gute, vortreffliche Mädchen in der Welt giebt, die alle, oder doch die meiſten, auch ihre Liebhaber, Anbeter und Männer finden, denen ſie als ſchön, tugendreich, liebenswürdig u. ſ. f. erſcheinen. Nur jedesmal Einer und nur eben dieſer abſolut den Vorzug zu geben, iſt daher eine bloße Privatſache des ſubjektiven Herzens und der Beſonderheit oder Abſonderlichkeit des Subjekts und die unendliche Hartnäckigkeit, nothwendig nur gerade in dieſer ſein Leben, ſein höchſtes Bewußtſeyn zu finden, erweiſt ſich als eine unendliche Willkür der Nothwendigkeit. Es iſt in dieſer Stellung allerdings die höhere Freiheit der Subjektivität und deren abſoluten Wahl anerkannt, die Freiheit, nicht bloß wie die Phädra des Euripides einem Pathos, einer Gottheit unterworfen zu ſeyn, aber um des ſchlechthin einzelnen Willens, aus dem ſie hervorgeht, erſcheint die Wahl zugleich als ein Eigenſinn und eine Halsſtarrigkeit der Partikularität.

Dadurch behalten die Kolliſionen der Liebe, beſonders wenn dieſelbe ſubſtantiellen Intereſſen kämpfend gegenübergeſtellt wird, immer eine Seite der Zufälligkeit und Berechtigungsloſigkeit, weil es die Subjektivität als ſolche iſt, welche ſich mit ihren nicht an und für ſich gültigen Forderungen dem entgegenſetzt, was ſeiner eigenen Weſentlichkeit willen auf Anerkennung Anſpruch zu machen hat. Die Individuen in der hohen Tragödie der Alten, Agamemnon, Klytemneſtra, Oreſt, Oedipus, Antigone, Kreon u. ſ. f., haben zwar gleichfalls einen individuellen Zweck, aber das Subſtantielle, das Pathos, das ſie als Inhalt ihrer Handlung treibt, iſt von abſoluter Berechtigung, und eben deshalb auch in ſich ſelbſt von allgemeinem Intereſſe. Das Loos, das ſie ihrer That wegen betrifft, iſt daher auch nicht rührend, weil es ein unglückliches Schickſal, ſondern weil es ein Unglück iſt, das zugleich abſolut ehrt, indem das Pathos, welches nicht ruht, bis es Befriedigung erlangt hat, einen für ſich nothwen-

digen Inhalt hat. Wenn die Schuld der Klytemneſtra in dieſem konkreten Falle nicht geſtraft, wenn die Verletzung, welche Antigone als Schweſter erfährt, nicht aufgehoben wird, ſo iſt dieß ein Unrecht an ſich. Dieſe Leiden aber der Liebe, dieſe zerſcheiternden Hoffnungen, dieß Verliebtſeyn überhaupt, dieſe unendlichen Schmerzen, die ein Liebender empfindet, dieſe unendliche Glückſeligkeit und Seligkeit, die er ſich vorſtellt, ſind kein an ſich ſelbſt allgemeines Intereſſe, ſondern etwas, was nur ihn ſelber angeht. Jeder Menſch zwar hat ein Herz für die Liebe, und das Recht, dadurch glücklich zu werden, wenn er aber hier, gerade in dieſem Falle, unter den und den Umſtänden, in Betreff gerade auf dieſes Mädchen, ſein Ziel nicht erreicht, ſo iſt damit kein Unrecht geſchehen. Denn es iſt nichts in ſich Nothwendiges, daß er ſich gerade auf dieſes Mädchen kapricionire, und wir ſollen uns daher für die höchſte Zufälligkeit, für die Willkür der Subjektivität, die keine Ausdehnung und Allgemeinheit hat, intereſſiren. Dieß bleibt die Seite der Kälte, die bei aller Hitze der Leidenſchaft in ihrer Darſtellung uns durchdringt.

3. Die Treue.

Das dritte Moment, welches für die romantiſche Subjektivität in ihrem weltlichen Kreiſe von Wichtigkeit wird, iſt die Treue. Unter Treue jedoch haben wir hier weder das konſequente Feſthalten an dem einmal gegebenen Liebeswort, noch die Feſtigkeit der Freundſchaft zu verſtehen, als deren ſchönſtes Vorbild unter den Alten Achill und Patroklus, und inniger noch Oreſt und Pylades galten. Die Freundſchaft in dieſem Sinne des Worts hat die Jugend vornehmlich zu ihrem Boden und zu ihrer Zeit. Jeder Menſch hat ſeinen Lebensweg für ſich zu machen, eine Wirklichkeit ſich zu erarbeiten und zu erhalten. Die Jugend nun, wenn die Individuen noch in gemeinſamer Unbeſtimmtheit ihrer wirklichen Verhältniſſe leben, iſt die Zeit, in welcher ſie ſich aneinanderſchließen, und ſo eng zu einer

Geſinnung, einem Willen und einer Thätigkeit verbinden, daß, dadurch jedes Unternehmen des Einen zugleich zum Unternehmen des Anderen wird. Dieß iſt ſchon in der Männerfreundſchaft nicht mehr der Fall. Die Verhältniſſe des Mannes gehen für ſich ihren Gang und laſſen ſich nicht in ſo feſter Gemeinſchaft mit einem Anderen durchführen, daß der Eine nichts ohne den Anderen vollbringen könnte. Männer finden und trennen ſich wieder, ihre Intereſſen und Geſchäfte laufen auseinander und vereinen ſich, die Freundſchaft, die Innigkeit der Geſinnung, der Grundſätze, allgemeinen Richtungen bleibt, aber es iſt nicht die Jünglingsfreundſchaft, bei welcher Keiner etwas beſchließt und in's Werk ſetzt, was nicht unmittelbar zu einer Angelegenheit des Anderen würde. Es gehört weſentlich zum Principe unſeres tieferen Lebens, daß im Ganzen Jeder für ſich ſorgt, d. i. ſelbſt in ſeiner Wirklichkeit tüchtig iſt.

a) Wenn nun die Treue in der Freundſchaft und Liebe nur zwiſchen Gleichen beſteht, ſo betrifft die Treue, wie wir ſie zu betrachten haben, einen Oberen, Höheren, einen Herrn. Eine ähnliche Art der Treue finden wir ſchon bei den Alten in der Treue der Diener gegen die Familie, das Haus ihres Herrn. Das ſchönſte Beiſpiel in dieſer Beziehung liefert der Schweinehirt des Odyſſeus, der ſich's ſauer werden läßt bei Nacht und Unwetter, um ſeine Schweine zu hüten, voll Kummers wegen ſeines Herrn, welchem er dann auch endlich treuen Beiſtand leiſtet gegen die Freier. Das Bild einer ähnlich rührenden Treue, die hier aber ganz zur Gemüthsſache wird, zeigt uns Shakeſpeare z. B. im Lear (Akt I, Sc. 4), wo Lear den Kent, der ihm dienen will, fragt: „kennſt du mich, Menſch?" — „Nein, Herr!" erwiedert Kent, „aber Ihr habt etwas in Eurem Geſichte, das ich gern Herr nennen möchte." — Dieß ſtreift ſchon ganz nahe an das an, was wir hier als die romantiſche Treue feſtzuſtellen haben. Denn die Treue auf unſerer Stufe iſt nicht die Treue der Sklaven und Knechte, welche zwar ſchön und

rührend ſeyn kann, doch der freien Selbſtſtändigkeit der Individualität und eigenen Zwecke und Handlungen entbehrt, und dadurch untergeordnet iſt.

Was wir dagegen vor uns haben, iſt die Vaſallen-Treue des Ritterthums, bei welcher das Subjekt, ſeiner Hingebung an einen Höheren, Fürſten, König, Kaiſer zum Trotz, ſein freies Beruhn auf ſich als durchaus überwiegendes Moment bewahrt. Dieſe Treue macht jedoch ein ſo hohes Princip im Ritterthum aus, weil in ihr der Hauptzuſammenhalt eines Gemeinweſens und deſſen geſellſchaftlicher Ordnung, bei der urſprünglichen Entſtehung wenigſtens, liegt.

b) Der inhaltsvollere Zweck, der durch dieſe neue Einigung der Individuen zum Vorſchein kommt, iſt aber nicht etwa Patriotismus, als objektives, allgemeines Intereſſe, ſondern nur an ein Subjekt, den Herrn gebunden, und darum auch wieder bedingt durch die eigene Ehre, den partikulären Vortheil, die ſubjektive Meinung. In ihrem größten Glanze erſcheint die Treue in einer ungeſtalteten, ungeſchlachten äußerlichen Welt, ohne Herrſchaft der Rechte und Geſetze. Innerhalb ſolch einer geſetzloſen Wirklichkeit ſtellen ſich die Kräftigſten und Emporragendſten als feſte Mittelpunkte, als Führer, Fürſten hin, ihnen ſchließen Andere aus freier Wahl ſich an. Solch ein Verhältniß hat ſich dann ſpäter ſelbſt zu einem geſetzlichen Bande der Lehnsherrſchaft ausgebildet, wo nun auch jeder Vaſall für ſich ſeine Rechte und Vorzüge in Anſpruch nimmt. Das Grund-Princip aber, auf dem das Ganze, ſeinem Urſprunge nach, beruht, iſt die freie Wahl, ſowohl in Betreff auf das Subjekt der Anhänglichkeit, als auch auf die Beharrlichkeit in derſelben. So weiß denn die Ritterlichkeit der Treue das Eigenthum, Recht, die perſönliche Selbſtſtändigkeit und Ehre des Individuums ſehr wohl aufrecht zu erhalten, und iſt daher nicht als eine Pflicht als ſolche, welche auch wider den zufälligen Willen des Subjekts zu leiſten wäre, anerkannt. Im Gegentheil. Jedes Individuum

macht ihr Beſtehen und damit das Beſtehen der allgemeinen Ordnung von ſeiner Luſt, Neigung und ſingulären Geſinnung abhängig. —

c) Die Treue und der Gehorſam gegen den Herrn kann deshalb ſehr leicht in Kolliſion mit der ſubjektiven Leidenſchaft, der Gereiztheit der Ehre, dem Gefühl der Beleidigung, der Liebe und ſonſtigen inneren und äußeren Zufälligkeiten kommen, und wird dadurch etwas höchſt prekäres. Ein Ritter z. B. iſt ſeinem Fürſten getreu, aber ſein Freund geräth in Zwiſt mit dem Fürſten; da hat er ſogleich ſchon die Wahl zwiſchen der einen und anderen Treue, und vornehmlich kann er ſich ſelbſt, ſeiner Ehre und ſeinem Vortheil getreu ſeyn. Das ſchönſte Beiſpiel ſolch einer Kolliſion finden wir im Cid. Er iſt dem König und ebenſo ſich ſelber treu. Wenn der König recht handelt, leiht er ihm ſeinen Arm, wenn der Fürſt jedoch Unrecht thut, oder Cid verletzt wird, entzieht er ihm ſeinen kräftigen Beiſtand. — Auch die Pairs Karl's des Großen zeigen daſſelbe Verhältniß. Es iſt ein Band der Oberherrſchaft und des Gehorſams, ohngefähr ebenſo, wie wir es zwiſchen Zeus und den übrigen Göttern ſchon haben kennen lernen; das Oberhaupt befiehlt, poltert und zankt, aber die ſelbſtſtändigen, kraftvollen Individuen widerſetzen ſich wie und wann es ihnen beliebt. Am treuſten und anmuthigſten aber iſt dieſe Lösbarkeit und Lockerheit des Verbandes im Reineke Fuchs geſchildert. Wie in dieſem Gedicht die Großen des Reichs nur eigentlich ſich ſelber und ihrer Selbſtſtändigkeit dienen, ſo waren auch die deutſchen Fürſten und Ritter im Mittelalter nicht zu Hauſe, wenn ſie fürs Ganze und ihren Kaiſer etwas thun ſollten, und es iſt, als wenn man das Mittelalter eben darum ſo hoch ſtellte, weil in ſolchem Zuſtande Jeder gerechtfertigt und ein Mann von Ehre iſt, wenn er ſeiner Willkür nachgeht, was ihm in einem vernünftig organiſirten Staatsleben nicht geſtattet ſeyn kann.

Auf allen dieſen drei Stufen, der Ehre, Liebe und Treue,

iſt der Boden die Selbſtſtändigkeit des Subjekts in ſich, das Gemüth, das ſich jedoch immer zu weiteren und reicheren Intereſſen aufſchließt, und in denſelben mit ſich ſelbſt verſöhnt bleibt. Hierherein fällt in der romantiſchen Kunſt die ſchönſte Partie des Kreiſes, welcher außerhalb der Religion als ſolcher ſteht. Die Zwecke betreffen das Menſchliche, mit dem wir von einer Seite her wenigſtens, von der Seite nämlich der ſubjektiven Freiheit, ſympathiſiren können, und nicht wie in dem religiöſen Felde hin und wieder der Fall iſt, den Stoff wie die Darſtellungsweiſe mit unſeren Begriffen in Kolliſion finden. Eben ſo ſehr aber kann dieß Gebiet vielfach mit Religion in Bezug gebracht werden, ſo daß nun die religiöſen Intereſſen mit denen des weltlichen Ritterthums verwebt ſind, wie z. B. die Abentheuer der Ritter von der Tafelrunde bei Aufſuchung des heiligen Graals. In dieſer Verſchlingung kommt dann Theils viel Myſtiſches und Phantaſtiſches, Theils viel Allegoriſches in die Poeſie des Ritterthums herein. Ebenſo aber kann das weltliche Gebiet von Liebe, Ehre und Treue auch ganz unabhängig von der Vertiefung in religiöſe Zwecke und Geſinnungen auftreten, und nur die nächſte Bewegung des Gemüths in ſeiner weltlichen inneren Subjektivität zur Anſchauung bringen. — Was jedoch der jetzigen Stufe noch abgeht, iſt die Erfüllung dieſer Innerlichkeit mit dem konkreten Inhalt der menſchlichen Verhältniſſe, Charaktere, Leidenſchaften und des wirklichen Daſeyns überhaupt. Dieſer Mannigfaltigkeit gegenüber bleibt das in ſich unendliche Gemüth noch abſtrakt und formell, und erhält deshalb die Aufgabe, dieſen weiteren Stoff nun gleichfalls in ſich aufzunehmen, und in künſtleriſcher Weiſe verarbeitet darzuſtellen.

Drittes Kapitel.

Die formelle Selbstständigkeit der individuellen Besonderheiten.

Blicken wir auf das zurück, was hinter uns liegt, so haben wir zuerst die Subjektivität in ihrem absoluten Kreise betrachtet; das Bewußtseyn in seiner Vermittelung mit Gott, den allgemeinen Proceß des sich in sich versöhnenden Geistes. Die Abstraktion bestand hier darin, daß sich das Gemüth vom Weltlichen, Natürlichen und Menschlichen als solchen, auch wenn dasselbe sittlich und dadurch berechtigt war, aufopfernd in sich zurückzog, um sich nur in dem reinen Himmel des Geistes zu befriedigen. — Zweitens wurde sich zwar die menschliche Subjektivität, ohne die Negativität, welche in jener Vermittelung lag, darzustellen, für sich und Andere affirmativ, der Inhalt dieser weltlichen Unendlichkeit als solchen war jedoch nur die persönliche Selbstständigkeit der Ehre, die Innigkeit der Liebe, und Dienstbarkeit der Treue, ein Inhalt, welcher zwar in vielfachen Verhältnissen, in einer großen Mannigfaltigkeit und Gradation der Empfindung und Leidenschaft, unter einem großen Wechsel äußerer Umstände zur Anschauung kommen kann, innerhalb dieser Fälle jedoch nur eben jene Selbstständigkeit des Subjekts und seine Innigkeit darstellt. — Der dritte Punkt, der uns deshalb jetzt noch zu betrachten übrig bleibt, ist die Art und Weise, wie der anderweitige Stoff des menschlichen Daseyns, seinem Innern und Aeußeren nach, die Natur und deren

Auffaſſung und Bedeutſamkeit für das Gemüth in die romantiſche Kunſtform einzutreten vermag. Hier iſt es alſo die Welt des Beſondern, Daſeyenden überhaupt, welche für ſich frei wird, und in ſofern ſie nicht von der Religion und dem Zuſammenfaſſen zur Einheit des Abſoluten durchdrungen erſcheint, ſich auf ihre eigene Füße ſtellt und in ihrem eigenen Bereiche ſelbſtſtändig ergeht.

In dieſem dritten Kreiſe der romantiſchen Kunſtform ſind deshalb die religiöſen Stoffe, und das Ritterthum mit ſeinen aus dem Innern erzeugten hohen Anſchauungen und Zwecken, denen in der Gegenwart und Wirklichkeit nichts unmittelbar entſpricht, verſchwunden. Was ſich dagegen neu befriedigt, iſt der Durſt nach dieſer Gegenwart und Wirklichkeit ſelbſt, das ſich Begnügen mit dem was da iſt, die Zufriedenheit mit ſich ſelbſt, mit der Endlichkeit des Menſchen und dem Endlichen, Partikulären, Portraitartigen überhaupt. Der Menſch will in ſeiner Gegenwart das Gegenwärtige ſelber, wenn auch mit Aufopferung der Schönheit und Idealität des Inhalts und der Erſcheinung, in präſenter Lebendigkeit von der Kunſt wieder geſchaffen, als ſein eigenes geiſtiges menſchliches Werk vor ſich ſehn. Die chriſtliche Religion iſt, wie wir gleich anfangs ſahen, nicht aus dem Boden der Phantaſie, wie die orientaliſchen und griechiſchen Götter, dem Inhalt und der Geſtalt nach auferwachſen. Wenn nun die Phantaſie es iſt, welche aus ſich heraus die Bedeutung erſchafft, um die Einigung des wahrhaften Innern mit der vollendeten Geſtalt deſſelben zu vollbringen, und in der klaſſiſchen Kunſt dieſe Verknüpfung wirklich vollbringt, ſo finden wir in der chriſtlichen Religion dagegen die weltliche Eigenthümlichkeit der Erſcheinung ſogleich von Hauſe aus, wie ſie geht und ſteht, als ein Moment in dem Ideellen, aufgenommen, und das Gemüth in der Gewöhnlichkeit und Zufälligkeit des Aeußeren ohne die Forderung der Schönheit befriedigt. Dennoch aber iſt der Menſch zunächſt nur an ſich, der Möglichkeit nach, mit Gott

verſöhnt; Alle zwar ſind berufen zur Seligkeit, Wenige auserwählt, und das Gemüth, dem ſowohl das Himmelreich als auch das Reich dieſer Welt ein Jenſeits bleibt, muß im Geiſtlichen der Weltlichkeit und der ſelbſtiſchen Gegenwärtigkeit in ihr entſagen. Es geht von einer unendlichen Ferne aus, und daß ihm das zunächſt nur Aufgeopferte ein affirmatives Dieſſeits ſey, dieſes poſitive Sichfinden und Wollen in ſeiner Gegenwart, was ſonſt der Anfang iſt, macht erſt den Schluß in der Fortbildung der romantiſchen Kunſt aus, und iſt das Letzte, zu dem der Menſch ſich in ſich vertieft und punktualiſirt.

Was die Form für dieſen neuen Inhalt betrifft, ſo fanden wir die romantiſche Kunſt von ihrem Beginn an mit dem Gegenſatze behaftet, daß die in ſich unendliche Subjektivität für ſich ſelber unvereinbar mit dem äußerlichen Stoffe iſt, und unvereinigt bleiben ſoll. Dieß ſelbſtſtändige Gegenüberſtehen beider Seiten und die Zurückgezogenheit des Innern in ſich macht ſelber den Inhalt des Romantiſchen aus. Sich in ſich hineinbildend trennen ſie ſich immer von Neuem wieder, bis ſie am Ende ganz auseinanderfallen, und dadurch zeigen, es ſey in einem anderen Felde, als in dem der Kunſt, daß ſie ihre abſolute Vereinigung zu ſuchen haben. Durch dieſes Auseinanderfallen werden die Seiten in Rückſicht auf die Kunſt formell, indem ſie nicht als ein Ganzes in jener vollen Einheit auftreten können, welche ihnen das klaſſiſche Ideal giebt. Die klaſſiſche Kunſt ſteht in einem Kreiſe von feſten Geſtalten, in einer durch die Kunſt vollendeten Mythologie und deren unauflösbaren Gebilden, die Auflöſung des Klaſſiſchen iſt deshalb, wie wir beim Uebergange zur romantiſchen Kunſtform ſahen, außer dem im Ganzen beſchränkteren Gebiete des Komiſchen und Satyriſchen, eine Ausbildung zum Angenehmen hin, oder eine Nachbildung, die ſich in die Gelehrſamkeit, in's Todte und Kalte verliert, und zuletzt in eine nachläſſige und ſchlechte Technik ausartet. Die Gegenſtände bleiben aber im Ganzen dieſelben und tauſchen nur die früher geiſtvolle Pro-

duktions-Weiſe mit einer immer geiſtloſeren Darſtellung und handwerksmäßigen, äußerlichen Tradition. Der Fortgang und Schluß der romantiſchen Kunſt dagegen iſt die innere Auflöſung des Kunſtſtoffs ſelber, der in ſeine Elemente auseinandergeht, ein Freiwerden ſeiner Theile, mit welchem umgekehrt die ſubjektive Geſchicklichkeit und Kunſt der Darſtellung ſteigt, und je loſer das Subſtantielle wird, um deſto mehr ſich vervollkommnet.

Die beſtimmtere Eintheilung nun dieſes letzten Kapitels können wir folgendermaaßen machen.

Zunächſt haben wir die Selbſtſtändigkeit des Charakters vor uns, der aber ein beſonderer iſt, ein beſtimmtes, in ſich mit ſeiner Welt, ſeinen partikulären Eigenſchaften und Zwecken abgeſchloſſenes Individuum.

Dieſem Formalismus der Beſonderheit des Charakters ſteht zweitens die äußere Geſtalt der Situationen, Begebenheiten, Handlungen gegenüber. Da nun die romantiſche Innigkeit überhaupt gleichgültig gegen das Aeußere iſt, ſo tritt die reelle Erſcheinung hier frei für ſich, als von dem Innern der Zwecke und Handlungen weder durchdrungen noch demſelben adäquat geſtaltet, auf, und macht in ihrer ungebundenen, loſen Erſcheinungsweiſe die Zufälligkeit der Verwickelungen, Umſtände, Folge der Begebniſſe, Art der Ausführung u. ſ. f. als die Abentheuerlichkeit geltend.

Drittens endlich zeigt ſich das Zerfallen der Seiten, deren vollſtändige Identität den eigentlichen Begriff der Kunſt abgiebt, und dadurch die Zerfallenheit und Auflöſung der Kunſt ſelbſt. Auf der einen Seite geht die Kunſt zur Darſtellung der gemeinen Wirklichkeit als ſolcher, zur Darſtellung der Gegenſtände, wie ſie in ihrer zufälligen Einzelnheit und deren Eigenthümlichkeiten da ſind, über, und hat nun das Intereſſe, dieſes Daſeyn zum Scheinen durch die Geſchicklichkeit der Kunſt zu verwandeln; auf der anderen Seite ſchlägt ſie im Gegentheil zur vollkommenen ſubjektiven Zufälligkeit der Auffaſſung und

Darſtellung um, zum Humor, als dem Verkehren und Verrücken aller Gegenſtändlichkeit und Realität durch den Witz und das Spiel der ſubjektiven Anſicht, und endet mit der produktiven Macht der künſtleriſchen Subjektivität über jeden Inhalt und jede Form.

1. Die Selbſtſtändigkeit des individuellen Charakters.

Die ſubjektive Unendlichkeit des Menſchen in ſich, von welcher wir in der romantiſchen Kunſtform ausgingen, bleibt auch in der jetzigen Sphäre die Grundbeſtimmung. Was dagegen in dieſe für ſich ſelbſtſtändige Unendlichkeit neu hereintritt, iſt einestheils die Beſonderheit des Inhalts, welcher die Welt des Subjekts ausmacht, anderentheils das unmittelbare Zuſammengeſchloſſenſeyn des Subjekts mit dieſer ſeiner Beſonderheit und deren Wünſchen und Zwecken; drittens die lebendige Individualität, zu der ſich der Charakter in ſich abgränzt. Wir müſſen deshalb unter dem Ausdruck „Charakter" hier nicht das verſtehen, was z. B. die Italiener in ihren Masken darſtellten. Denn die italieniſchen Masken ſind zwar auch beſtimmte Charaktere, aber ſie zeigen dieſe Beſtimmtheit nur in deren Abſtraktion und Allgemeinheit, ohne ſubjektive Individualität. Die Charaktere dagegen unſerer Stufe ſind jeder für ſich ein eigenthümlicher Charakter, ein Ganzes für ſich, ein individuelles Subjekt. Sprechen wir deshalb hier dennoch von Formalismus und Abſtraktion des Charakters, ſo bezieht ſich dieß nur darauf, daß der Hauptinhalt, die Welt ſolches Charakters einerſeits als beſchränkt und dadurch abſtrakt, andererſeits als zufällig erſcheint. Was das Individuum iſt, wird nicht durch das Subſtantielle, in ſich ſelbſt Berechtigte ſeines Inhalts, ſondern durch die bloße Subjektivität des Charakters gehalten und getragen, welche daher, ſtatt auf ihrem Inhalt und für ſich feſten

Pathos, nur formell auf ihrer eigenen individuellen Selbſtſtändigkeit beruht.

Innerhalb dieſes Formalismus laſſen ſich nun zwei Hauptunterſchiede von einander ſondern.

Auf der einen Seite ſteht die energiſch ſich durchführende Feſtigkeit des Charakters, welche ſich zu beſtimmten Zwecken begränzt, und die ganze Macht einſeitiger Individualität in die Realiſation dieſer Zwecke hineinlegt; auf der anderen Seite erſcheint der Charakter als ſubjektive Totalität, die aber unausgebildet in ihrer Innerlichkeit und unaufgeſchloſſenen Tiefe des Gemüths verharrt, und ſich nicht zu explici-ren und zur vollſtändigen Aeußerung zu bringen im Stande iſt.

a) Was wir alſo zunächſt vor uns haben, iſt der partikuläre Charakter, der ſo, wie er unmittelbar iſt, ſeyn will. Wie die Thiere verſchieden ſind, ſich in dieſer Verſchiedenheit für ſich ſelber finden, ſo auch hier die unterſchiedenen Charaktere, deren Kreis und Eigenthümlichkeit zufällig bleibt, und durch den Begriff nicht feſt begränzt werden kann.

α. Solch eine nur auf ſich ſelbſt verwieſene Individualität hat deshalb keine ausgedachte Abſichten und Zwecke, welche ſie an irgend ein allgemeines Pathos knüpfte, ſondern was ſie hat, thut und vollbringt, ſchöpft ſie ganz unmittelbar, ohne alle weitere Reflexion, aus ihrer eigenen beſtimmten Natur, die iſt, wie ſie eben iſt, und nicht durch irgend etwas Höheres begründet, darein aufgelöſt, und in etwas Subſtantiellem gerechtfertigt ſeyn will, ſondern unbeugſam und ungebeugt auf ſich ſelber beruht, und in dieſer Feſtigkeit entweder ſich durchführt oder zu Grunde geht. Eine ſolche Selbſtſtändigkeit des Charakters kann nur da zum Vorſchein kommen, wo das Außergöttliche, das partikulär Menſchliche zu ſeiner vollſtändigen Geltung gelangt. Von dieſer Art ſind hauptſächlich die Charaktere Shakeſpeare's, bei denen eben die pralle Feſtigkeit und Einſeitigkeit das vorzüglich Bewundernswerthe ausmacht. Da iſt nicht von Religioſität und von einem

Handeln aus religiöſer Verſöhnung des Menſchen in ſich, und vom Sittlichen als ſolchen die Rede. Wir haben im Gegentheil Individuen vor uns, ſelbſtſtändig nur auf ſich ſelber geſtellt, mit beſondern Zwecken, die nur die ihrigen ſind, aus ihrer Individualität allein ſich herſchreiben, und welche ſie nun mit der unerſchütterten Konſequenz der Leidenſchaft, ohne Nebenreflexion und Allgemeinheit, nur zur eigenen Selbſtbefriedigung durchſetzen. Beſonders die Tragödien, wie Macbeth, Othello, Richard der Dritte und andere, haben einen ſolchen Charakter, der dann von minder hervorragenden und energiſchen umgeben iſt, zum Hauptgegenſtande. So beſtimmt z. B. den Macbeth ſein Charakter zur Leidenſchaft des Ehrgeizes. Anfangs ſchwankt er, dann aber ſtreckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um ſie zu erlangen, und ſie zu behaupten ſtürmt er durch alle Grauſamkeiten fort. Dieſe rückſichtsloſe Feſtigkeit, die Identität des Menſchen mit ſich und ſeinem nur aus ihm ſelber hervorgehenden Zweck giebt ihm ein weſentliches Intereſſe. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit der Majeſtät, nicht der Wahnſinn ſeiner Frau, nicht der Abfall der Vaſallen, nicht das hereinſtürzende Verderben, nichts macht ihn wankend, — himmliſche und menſchliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in ſich, ſondern beharrt. Die Lady Macbeth iſt ein ähnlicher Charakter, und nur das abgeſchmackte Geſchwätz einer neueren Kritik hat ſie können für liebevoll halten. Gleich bei ihrem Auftreten (Akt I, Sc. 5), als ſie den Brief Macbeths, der das Zuſammentreffen mit den Hexen und deren Prophezeiung: „Heil dir, Than von Cawdor! Heil dir, der noch König ſeyn wird," berichtet, ruft ſie aus: „Glamis biſt du und Cawdor; und ſollſt ſeyn, was dir ward verheißen. Aber ich fürchte deinen Sinn (thy nature); er iſt zu voll von der Milch menſchlicher Milde, um den nächſten Weg zu ergreifen." Sie zeigt kein liebevolles Behagen, keine Freude über das Glück ihres Mannes, keine ſittliche Regung, keine Theilnahme, kein Bedauern

einer edlen Seele, ſondern fürchtet nur, der Charakter ihres Mannes werde ſeinem Ehrgeiz in den Weg treten; ihn ſelber aber betrachtet ſie nur als ein Mittel; und dabei iſt kein Schwanken, keine Ungewißheit, kein Beſinnen, kein Weichen, wie zunächſt noch bei Macbeth ſelber, keine Reue, ſondern die reine Abſtraktion und Härte des Charakters, der was ihm gemäß iſt ohne Weiteres durchführt, bis ſie zuletzt bricht. Dieſer Bruch, der bei Macbeth, als er die That vollführt hat, von Außen her auf ihn heranſtürmt, iſt in dem weiblichen Innern der Lady der Wahnſinn. Und ſo ſind Richard der Dritte, Othello, die alte Margarethe und ſo viele andere gleichfalls; das Gegentheil der Miſerabilität moderner Charaktere, der Kotzebue'ſchen z. B., die höchſt edel ſcheinen, groß, vortrefflich und doch innerlich zugleich nur Lumpen ſind. In anderer Beziehung nicht beſſer haben es Spätere gemacht, welche doch Kotzebue höchlich verachteten. Wie z. B. Heinrich von Kleiſt in ſeinem Käthchen und Prinzen von Homburg; Charaktere, in denen dem wachen Zuſtande feſter Konſequenz gegenüber, das Magnetiſche, der Somnambulismus, das Schlafwandeln als das Höchſte und Vortrefflichſte dargeſtellt iſt. Der Prinz von Homburg iſt der erbärmlichſte General; beim Austheilen der Dispoſitionen zerſtreut, ſchreibt er die Ordre ſchlecht auf, treibt in der Nacht vorher krankhaftes Zeug, und am Tage in der Schlacht ungeſchickte Dinge. Bei ſolcher Zweiheit, Zerriſſenheit und inneren Diſſonanz des Charakters meinen ſie dem Shakeſpeare nachgefolgt zu ſeyn. Aber ſie ſind weit davon entfernt, denn Shakeſpeare's Charaktere ſind in ſich ſelbſt konſequent, bleiben ſich und ihrer Leidenſchaft treu, und was ſie ſind, und was ihnen begegnet, darin ſchlagen ſie ſich nur ihrer feſten Beſtimmtheit nach herum. —

β. Je partikulärer nun der Charakter iſt, der nur ſich ſelber feſthält, und ſich dadurch leicht dem Böſen nähert, deſto mehr hat er ſich in der konkreten Wirklichkeit nicht nur gegen die Hinderniſſe zu behaupten, die ſich ihm in den Weg ſtellen

und ſeine Realiſation hemmen, ſondern deſto mehr wird er auch durch dieſe ſeine Realiſation ſelber dem Untergange entgegengetrieben. Indem er ſich nämlich durchſetzt, trifft ihn das aus dem beſtimmten Charakter ſelbſt hervorgehende Schickſal, ein ſelbſtbereitetes Verderben. Die Entwickelung dieſes Schickſals iſt nun aber nicht nur eine Entwickelung aus der Handlung des Individuums, ſondern zugleich ein inneres Werden, eine Entwickelung des Charakters ſelbſt in ſeinem Fortſtürmen, Verwildern, Zerſchellen oder Ermatten. Bei den Griechen, bei denen das Pathos, der ſubſtantielle Inhalt des Handelns und nicht der ſubjektive Charakter das Wichtige iſt, betrifft das Schickſal weniger dieſen beſtimmten Charakter, der ſich innerhalb ſeiner Handlung auch nicht weſentlich weiter entwickelt, ſondern am Ende iſt, was er anfangs war. Auf unſerer Stufe aber iſt die Fortführung der Handlung eben ſo ſehr eine Weiterentwickelung des Individuums in ſeinem ſubjektiven Innern, und nicht nur ein äußerer Fortgang. Das Handeln Macbeth's z. B. erſcheint zugleich als eine Verwilderung ſeines Gemüths, mit einer Konſequenz, welche, als die Unentſchiedenheit abgeworfen, der Wurf gethan iſt, durch nichts mehr ſich aufhalten läßt. Seine Gattin iſt von Hauſe aus entſchieden, die Entwickelung in ihr zeigt ſich nur als die innere Angſt, die ſich bis zur phyſiſchen und geiſtigen Zertrümmerung, bis zum Wahnſinn ſteigert, in welchem ſie untergeht. Und ſo iſt es mit den meiſten Charakteren, den bedeutenden und unbedeutenden. Die antiken Charaktere erweiſen ſich zwar auch als feſt, und es kommt ſogar bei ihnen zu Gegenſätzen, wo keine Hülfe mehr möglich iſt und für die Löſung ein Deus ex machina eintreten muß; doch dieſe Feſtigkeit, wie z. B. Philoktet's, iſt inhaltsvoll und im Ganzen von einem ſittlich berechtigten Pathos erfüllt.

γ. In dieſen Charakteren unſeres Kreiſes, bei der Zufälligkeit deſſen, was ſie als ihren Zweck ergreifen und der Selbſtſtändigkeit ihrer Individualität, iſt keine objektive Verſöh-

nung möglich. Der Zuſammenhang deſſen, was ſie ſind, und was ihnen widerfährt, bleibt Theils unbeſtimmt, Theils aber iſt für ſie ſelber kein Woher und Wohin aufgelöſt. Das Fatum als abſtrakteſte Nothwendigkeit kehrt hier noch einmal wieder zurück, und die einzige Verſöhnung iſt für das Individuum ſein unendliches Seyn in ſich, ſeine eigene Feſtigkeit, in der es über ſeiner Leidenſchaft und deren Schickſal ſteht. „Es iſt ſo," und was ihm begegnet, mag es vom waltenden Geſchick, der Nothwendigkeit oder dem Zufall herkommen, das iſt gleichfalls, ohne Reflexion wozu, weshalb; es geſchieht, und der Menſch macht ſich und will ſich dieſem Walten gegenüber ſteinern. —

b) In der ganz entgegengeſetzten Weiſe kann nun aber zweitens das Formelle des Charakters in der Innerlichkeit als ſolchen liegen, bei welcher das Individuum, ohne zur Ausbreitung und Durchführung derſelben gelangen zu können, ſtehn bleibt.

α. Es ſind dieß ſubſtantielle Gemüther, die eine Totalität in ſich ſchließen, aber in einfacher Gedrungenheit jede tiefe Bewegung nur in ſich ſelbſt ohne Entwickelung und Explikation nach Außen vollbringen. Der Formalismus, den wir ſo eben betrachtet haben, betraf die Beſtimmtheit des Inhalts, das gänzliche Hineingelegtſeyn des Individuums in den einen Zweck, den es in feſter Schärfe vollſtändig heraus treten ließ, ſich äußerte, durchſetzte, und darin, wie es die Umſtände eben zugeben, unterging oder ſich erhielt. Der jetzige zweite Formalismus beſteht umgekehrt in der Unaufgeſchloſſenheit, Geſtaltloſigkeit, in dem Mangel an Aeußerung und Entfaltung. Solch ein Gemüth iſt wie ein koſtbarer Edelſtein, der nur an einzelnen Punkten zum Scheinen kommt, zu einem Scheinen, das dann ein Blitzen iſt.

β. Daß ſolch eine Verſchloſſenheit von Werth und Intereſſe ſey, dazu gehört ein innerer Reichthum des Gemüths, der ſeine unendliche Tiefe und Fülle aber nur in wenigen, ſo zu ſagen ſtummen Aeußerungen gerade durch dieſe Stille erkennen läßt.

Solche einfache, ihrer unbewußte, ſchweigende Naturen können die höchſte Anziehung üben. Ihr Schweigen muß dann jedoch die auf der Oberfläche unbewegte Stille des Meeres, des unergründlich tiefen ſeyn, nicht das Schweigen des Seichten, Hohlen, Stumpfen. Denn es kann einem Menſchen, der ſehr platt iſt, zuweilen gelingen, durch ein ſich wenig äußerndes Betragen, das nur hie und da dieſes oder jenes halb zu verſtehen giebt, die Meinung einer großen Weisheit und Innerlichkeit von ſich zu erwecken, ſo daß man Wunder glaubt, was alles in dieſem Herzen und Geiſte verſteckt ſey, während ſich am Ende zeigt, daß nichts dahinter iſt. Der unendliche Gehalt und die Tiefe jener ſtillen Gemüther dagegen verkündigt ſich, was große Genialität und Geſchicklichkeit von Seiten des Künſtlers fordert, durch vereinzelte, zerſtreute, naive und willenlos geiſtvolle Aeußerungen, welche ohne Abſicht für Andere, die es zu faſſen vermögen, darthun, daß ſolches Gemüth das Subſtantielle der vorliegenden Verhältniſſe mit tiefer Innigkeit ergreife, daß ſeine Reflexion jedoch in den ganzen Zuſammenhang der beſonderen Intereſſen, Rückſichten, endlichen Zwecke nicht verwickelt, davon rein, damit unbekannt ſey, daß es ſich durch die gewöhnlichen Bewegungen des Herzens, die Ernſthaftigkeit und die Theilnehmungen dieſer Art nicht zerſtreuen laſſe.

γ. Für ein ſo in ſich ſelbſt geſchloſſenes Gemüth muß nun aber eben ſo ſehr eine Zeit kommen, in welcher es an einem beſtimmten Punkt ſeiner inneren Welt ergriffen wird, in eine für's Leben beſtimmende Empfindung ſeine ungetheilte Kraft ganz hineinwirft, mit unzerſplitterter Stärke hieran hängt und glücklich wird oder haltungslos untergeht. Denn zur Haltung bedarf der Menſch einer entwickelten Breite ſittlicher Subſtanz, welche allein eine objektive Feſtigkeit giebt. Zu dieſer Art von Charakteren gehören die reizvollſten Geſtaltungen der romantiſchen Kunſt, wie ſie Shakeſpeare gleichfalls in ſchönſter Vollendung geſchaffen hat. So iſt die Julia z. B. in Julia und Romeo hieher

zu rechnen. Der hieſigen theatraliſchen Darſtellung der Julia haben Sie beigewohnt. (Die Darſtellung der Mad. Crelinger; Berlin 1820.) Es iſt der Mühe werth, ſie zu ſehen; es iſt ein höchſt bewegtes, lebendiges, warmes, glühendes, geiſtreiches, vollendetes, edles Gebilde. Doch kann Julia noch anders genommen werden, nämlich anfangs als ein ganz kindliches, einfaches Mädchen, von vierzehn, fünfzehn Jahren, dem man anſieht, daß es noch kein Bewußtſeyn ſeiner und der Welt, keine Bewegung, keine Regung, keine Wünſche in ſich gehabt, ſondern in die Weltumgebungen wie in eine laterna magica, ohne daraus zu lernen und zu irgend einer Reflexion zu kommen, in aller Unbefangenheit hineingeblickt hat. Plötzlich ſehen wir die Entwickelung der ganzen Stärke dieſes Gemüths, der Liſt, der Beſonnenheit, Kraft, Alles aufzuopfern, dem Härteſten ſich zu unterwerfen, ſo daß uns das Ganze nun erſcheint als das erſte Aufbrechen der ganzen Roſe auf einmal nach allen ihren Blättchen und Falten, als ein unendliches Hervorquillen des innerſten gediegenen Seelengrundes, in welchem ſich vorher noch nichts unterſchieden, gebildet, entwickelt hatte, das aber itzt als ein unmittelbares Produkt des erwachten einen Intereſſes, ſich ſelber unbewußt in ſeiner ſchönen Fülle und Gewalt aus dem vorher verſchloſſenen Geiſte hervortritt. Es iſt ein Brand, den der eine Funke entzündet hatte, eine Knospe, die kaum von der Liebe berührt, unvermuthet in voller Blüthe daſteht, doch je ſchneller ſie ſich entfaltet, um ſo ſchneller auch entblättert hinſinkt. Mehr noch iſt die Miranda im Sturm von dieſer Art; auferzogen in der Stille, zeigt ſie uns Shakeſpeare in ihrem erſten Erkennen von Menſchen, er ſchildert ſie nur in ein Paar Scenen, aber er giebt uns darin eine vollſtändige, unendliche Vorſtellung von ihr. Auch Schiller's Thekla, obſchon ſie ein Produkt reflektirender Poeſie iſt, können wir zu dieſer Gattung zählen. Mitten in einem ſo großen und reichen Leben wird ſie doch von demſelben

nicht berührt, ſondern bleibt ohne Eitelkeit, ohne Reflexion in der Naivetät nur des einen Intereſſes, das ſie allein beſeelt. Ueberhaupt ſind es beſonders ſchöne, edle weibliche Naturen, für welche ſich erſt in der Liebe die Welt und ihr eigenes Innere aufthut, ſo daß ſie nun erſt geiſtig geboren werden. —

In dieſelbe Kategorie ſolcher Innigkeit, die ſich nicht zur vollſtändigen Explikation ihrer herauszubilden vermag, gehören meiſtentheils auch die Volkslieder, beſonders germaniſche, welche es in der gehaltvollen Gedrungenheit des Gemüths, wie ſehr daſſelbe auch von irgend einem Intereſſe ſich ergriffen zeigt, doch nur zu abgeriſſenen Aeußerungen zu bringen vermögen, und hieran eben die Tiefe der Seele offenbar machen. Es iſt dieß eine Darſtellungsweiſe, welche in der Stummheit gleichſam zum Symboliſchen wieder zurückgeht, indem, was ſie giebt, nicht die offene, klare Darlegung des ganzen Innern, ſondern nur ein Zeichen und eine Andeutung iſt. Wir erhalten jedoch hier nicht ein Symbol, deſſen Bedeutung, wie früher, eine abſtrakte Allgemeinheit bleibt, ſondern eine Aeußerung, deren Inneres eben dieß ſubjektive, lebendige, wirkliche Gemüth ſelbſt iſt. In den ſpäteren Tagen eines durchweg reflektirenden Bewußtſeyns, das jener in ſich zurückgedrängten Naivetät fern ſteht, ſind ſolche Darſtellungen von höchſter Schwierigkeit, und geben den Beweis eines urſprünglich poetiſchen Geiſtes. Daß Goethe beſonders in ſeinen Liedern auch darin Meiſter ſey, ſo ſymboliſch zu ſchildern, d. i. in einfachen, ſcheinbar äußerlichen und gleichgültigen Zügen, die ganze Treue und Unendlichkeit des Gemüths offen zu legen, haben wir ſchon früher geſehen. Von dieſer Art iſt z. B. der König von Thule, der zum Schönſten gehört, was Goethe gedichtet hat; durch nichts giebt der König ſeine Liebe kund, als durch den Becher, den dieſer Alte von ſeiner Geliebten bewahrte. Im Sterben ſteht der alte Zecher, um ihn her die Ritter, im hohen Königsſaale, ſein Reich, ſeine Schätze

gönnt er ſeinen Erben, den Becher aber wirft er in die Fluth, kein Anderer ſoll ihn beſitzen.

Er ſah ihn ſtürzen, trinken,
Und ſinken tief in's Meer,
Die Augen thäten ihm ſinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Solch ein tiefes, ſtilles Gemüth nun aber, das die Energie des Geiſtes wie den Funken im Kieſel verſchloſſen hält, ſich nicht ausgeſtaltet, ſein Daſeyn und ſeine Reflexion über daſſelbe nicht ausbildet, hat ſich denn auch nicht durch dieſe Bildung befreit. Es bleibt dem grauſamen Widerſpruch ausgeſetzt, wenn der Mißton des Unglücks in ſein Leben hereinklingt, keine Geſchicklichkeit, keine Brücke zu haben, ſein Herz und die Wirklichkeit zu vermitteln, und ebenſo die äußeren Verhältniſſe von ſich abzuwehren, gehalten dagegen zu ſeyn und an ſich zu halten. Geräth es in Kolliſion, ſo weiß es ſich deshalb nicht zu helfen, geht raſch, beſinnungslos zur Thätigkeit heraus, oder läßt ſich paſſiv verwickeln. So iſt z. B. Hamlet ein ſchönes, edles Gemüth; nicht etwa innerlich ſchwach, aber ohne kräftiges Lebensgefühl geht er in der Dumpfheit der Melancholie, ſchwermüthig in der Irre umher; er hat eine feine Wittrung; kein äußeres Zeichen, kein Grund zum Verdacht iſt da, aber ihm iſt nicht geheuer, es iſt nicht alles wie es ſeyn ſoll, er ahnt die ungeheure That, die geſchehen. Der Geiſt ſeines Vaters giebt ihm das Nähere an. Schnell iſt er innerlich zur Rache bereit, er gedenkt ſtets der Pflicht, die ihm ſein eignes Herz vorſchreibt, aber er läßt ſich nicht, wie Macbeth, hinreißen, tödtet nicht, wüthet nicht, ſchlägt nicht, wie Laertes, unmittelbar drein, ſondern verharrt in der Unthätigkeit einer ſchönen, innerlichen Seele, die ſich nicht wirklich machen, in die gegenwärtigen Verhältniſſe ſich nicht hineinlegen kann. Er wartet ab, ſucht in der ſchönen Rechtlichkeit ſeines Gemüths nach objektiver Gewißheit, kommt aber, ſelbſt nachdem er ſie erlangt hat, zu keinem feſten Entſchluß, ſondern

läßt ſich durch äußere Umſtände leiten. In dieſer Unwirklichkeit irrt er ſich nun auch in dem, was vorliegt, bringt, ſtatt des Königs, den alten Polonius um; handelt übereilt, wo er hätte beſonnen prüfen müſſen, während er, wo es der rechten Thatkraft bedurfte, in ſich verſunken bleibt, bis ſich ohne ſeine Handlung in dieſem breiten Verlauf der Umſtände und Zufälle das Schickſal des Ganzen wie ſeiner eigenen ſtets wieder in ſich zurückgezogenen Innerlichkeit entwickelt hat.

Beſonders aber kommt dieſe Stellung in der modernen Zeit bei Menſchen aus niederen Ständen vor, welche ohne Bildung zu allgemeinen Zwecken, ohne die Mannigfaltigkeit objektiver Intereſſen ſind, und deshalb, wenn ein Zweck verloren geht, nun in keinem anderen einen Halt ihres Inneren und einen Stützpunkt ihrer Thätigkeit finden können. Dieſe Bildungsloſigkeit läßt verſchloſſene Gemüther, je unentwickelter ſie iſt, nur deſto ſteifer und hartnäckiger an dem feſthalten, was ſie, mag es auch noch ſo einſeitig ſeyn, gleich ihrer ganzen Individualität nach in Anſpruch genommen hat. Solch eine Eintönigkeit in ſich wortlos zuſammengefaßter Menſchen liegt vornehmlich in deutſchen Charakteren, welche daher in ihrer Verſchloſſenheit leicht ſtörriſch, widerborſtig, knorrig, unzugänglich und in ihren Handlungen und Aeußerungen vollkommen unſicher und widerſprechend erſcheinen. Als ein Meiſter im Zeichnen und Darſtellen von dergleichen ſtummen Gemüthern der unteren Volksklaſſen will ich hier nur Hippel nennen, den Verfaſſer der „Lebensläufe in aufſteigender Linie," eines der wenigen deutſchen humoriſtiſchen Originalwerke. Er hält ſich von Jean Paul's Sentimentalität und Abgeſchmacktheit der Situationen durchaus fern, und hat dagegen eine wunderbare Individualität, Friſche und Lebendigkeit. Beſonders gedrungene Charaktere, die ſich nicht Luft zu machen wiſſen, und die nun, wenn ſie dazu kommen, es gewaltſam in fürchterlicher Weiſe thun, verſteht er höchſt ergreifend zu ſchildern. Sie löſen den unendlichen Widerſpruch ihres Inneren, und der un-

glücklichen Umſtände, in welche ſie ſich verwickelt ſehn, ſelber in ſchauderhafter Weiſe, und vollbringen dadurch das, was ſonſt ein äußeres Schickſal thut, wie z. B. in Julia und Romeo äußerliche Zufälle die dazwiſchentretende Klugheit und Künſtlichkeit des Mönchs zu Schanden machen, und den Tod der Liebenden herbeiführen.

c) So zeigen denn alſo dieſe formellen Charaktere überhaupt einestheils nur die unendliche Willenskraft der beſonderen Subjektivität, die wie ſie iſt ſich geltend macht, und in ihrem Willen fortſtürmt, oder ſie ſtellen anderentheils ein in ſich totales, unbeſchränktes Gemüth dar, das, an irgend einer beſtimmten Seite ſeines Innern berührt, nun die Weite und Tiefe ſeiner ganzen Individualität auf dieſen einen Punkt koncentrirt, doch als nach Außen hin unentwickelt, in Kolliſion gerathen, ſich nicht zu finden und beſonnen zu helfen im Stande iſt. Ein dritter Punkt, deſſen wir jetzt noch zu erwähnen haben, beſteht darin, daß wenn uns jene ganz einſeitigen und ihren Zwecken nach beſchränkten, ihrem Bewußtſeyn nach aber entwickelten Charaktere, nicht nur formell, ſondern auch ſubſtantiell intereſſiren ſollen, wir in ihnen zugleich die Anſchauung erhalten müſſen, als ob dieſe Beſchränktheit ihrer Subjektivität ſelbſt nur ein Schickſal, d. i. eine Verwickelung ihrer partikulären Beſtimmtheit mit einem tieferen Inneren ſey. Dieſe Tiefe und dieſen Reichthum des Geiſtes läßt uns nun Shakeſpeare in der That an ihnen erkennen. Er zeigt ſie als Menſchen von freier Vorſtellungskraft und genialem Geiſte, indem ihre Reflexion über dem ſteht, und ſie über das hinaushebt, was ſie ihrem Zuſtande und ihrem beſtimmten Zwecke nach ſind, ſo daß ſie gleichſam nur durch das Unglück der Umſtände, durch die Kolliſion ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was ſie vollbringen. Doch iſt dieß nicht ſo zu nehmen, als ob bei Macbeth z. B. das, was er wagt, nur auf die Schuld der böſen Hexen zu ſchieben wäre; die Hexen ſind vielmehr nur der poetiſche

Wiederſchein ſeines eigenen ſtarren Wollens. Was die Shakeſpeare'ſchen Figuren durchführen, ihr beſonderer Zweck, hat in ihrer eigenen Individualität ſeinen Urſprung und die Wurzel ſeiner Kraft. In ein und derſelben Individualität aber bewahren ſie zugleich die Hoheit, welche das, was ſie als wirklich, d. i. nach ihren Zwecken, Intereſſen, Handlungen, ſind, wegwiſcht, ſie erweitert und ſie in ſich ſelber erhöht. Ebenſo bleiben die gemeinen Charaktere Shakeſpeare's, Stephano, Trinkulo, Piſtol und der abſolute Held unter allen dieſen, Fallſtaff, in ihrer Gemeinheit verſunken, aber ſie geben ſich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie Alles in ſich befaſſen, eine ganz freie Exiſtenz haben, überhaupt das ſeyn könnte, was große Menſchen ſind. Wogegen in franzöſiſchen Trauerſpielen auch die Größten und Beſten oft genug ſich, bei Lichte beſehen, rein nur als ausgeſpreizte böſe Beſtien erweiſen, in denen nur Geiſt iſt, um ſich ſophiſtiſch zu rechtfertigen. Bei Shakeſpeare finden wir keine Rechtfertigung, keine Verdammniß, ſondern nur Betrachtung über das allgemeine Schickſal, auf deſſen Standpunkt der Nothwendigkeit ſich die Individuen ohne Klage und Reue ſtellen, und von ihm aus Alles und ſich ſelber, gleichſam außerhalb ihrer ſelbſt, verſinken ſehen.

In allen dieſen Beziehungen iſt das Bereich ſolcher individueller Charaktere ein unendlich reiches Feld, das aber leicht in die Gefahr bringt, in Hohlheit und Plattheit zu verfallen, ſo daß es nur wenige Meiſter gegeben hat, die das Wahrhafte aufzufaſſen genug Poeſie und Einſicht beſaßen.

2. Die Abentheuerlichkeit.

Nachdem wir nun die Seite des Innern betrachtet haben, welche auf dieſer Stufe kann zur Darſtellung kommen, müſſen wir *zweitens* unſern Blick auch auf das Aeußere, auf die Beſonderheit der Umſtände und Situationen, welche den Charakter anregen, auf die Kolliſionen, in welche er verwickelt wird,

ſo wie auf die Geſammtgeſtalt hinwenden, die das Innere innerhalb der konkreten Wirklichkeit annimmt.

Es iſt, wie wir ſchon mehrmals ſahen, eine Grundbeſtimmung der romantiſchen Kunſt, daß die Geiſtigkeit, das Gemüth als in ſich reflektirt, ein Ganzes ausmacht, und ſich deshalb auf das Aeußere nicht als auf ſeine von ihm durchdrungene Realität, ſondern als auf ein von ihm abgetrenntes bloß Aeußerliches bezieht, das ſich geiſtentlaſſen für ſich forttreibt, verwickelt, und als eine endlos fortfließende, ſich ändernde, verwirrende Zufälligkeit herumwirft. Dem in ſich feſtgeſchloſſenen Gemüth nun iſt es ebenſo gleichgültig, an welche Umſtände es ſich wende, als es zufällig iſt, welche ſich ihm darbieten. Denn bei ſeinem Handeln kommt es ihm weniger darauf an, ein in ſich ſelbſt begründetes und durch ſich ſelbſt fortbeſtehendes Werk zu vollbringen, als vielmehr nur überhaupt ſich geltend zu machen, und Thaten zu thun.

a) Es iſt hiermit das vorhanden, was in anderer Beziehung kann die Entgötterung der Natur genannt werden. Der Geiſt hat ſich aus der Aeußerlichkeit der Erſcheinungen in ſich zurückgezogen, welche, indem das Innere der Subjektivität nicht mehr ſich ſelber darin ſieht, ſich nun auch ihrerſeits gleichgültig außerhalb des Subjekts für ſich geſtalten. Seiner Wahrheit nach iſt der Geiſt zwar in ſich mit dem Abſoluten vermittelt und verſöhnt, in ſofern wir aber hier auf dem Boden der ſelbſtſtändigen Individualität ſtehn, welche von ſich, wie ſie ſich unmittelbar findet, ausgeht, und ſo ſich feſthält, ſo trifft dieſelbe Entgötterung auch den handelnden Charakter, der deshalb mit ſeinen ſelber zufälligen Zwecken in eine zufällige Welt hinaustritt, mit welcher er ſich nicht zu einem in ſich kongruenten Ganzen in Eins ſetzt. Dieſe Relativität der Zwecke in einer relativen Umgebung, deren Beſtimmtheit und Verwickelung nicht im Subjekt liegt, ſondern ſich äußerlich und zufällig beſtimmt und ebenſo zufällige Kolliſionen als ſeltſam durcheinandergeſchlun-

ſchlungene Verzweigungen herbeiführt, macht das Abentheuerliche aus, das für die Form der Begebniſſe und Handlungen den Grund-Typus des Romantiſchen abgiebt.

Zur Handlung und Begebenheit im ſtrengeren Sinne des Ideals und der klaſſiſchen Kunſt gehört ein in ſich ſelbſt wahrhafter, an und für ſich nothwendiger Zweck, in deſſen Gehalte nun auch das Beſtimmende für die äußere Geſtalt, für die Art und Weiſe der Durchführung in der Wirklichkeit liegt. Dieß iſt bei den Thaten und Begebenheiten der romantiſchen Kunſt nicht der Fall. Denn wenn hier auch in ſich ſelbſt allgemeine und ſubſtantielle Zwecke in ihrer Realiſation dargeſtellt werden, ſo haben dieſe Zwecke doch die Beſtimmtheit der Handlung, das Ordnende und Gliedernde ihres inneren Verlaufs, nicht an ihnen ſelber, ſondern müſſen dieſe Seite der Verwirklichung frei geben, und ſie deshalb der Zufälligkeit überlaſſen.

α. Die romantiſche Welt hatte nur ein abſolutes Werk zu vollbringen, die Ausbreitung des Chriſtenthums, die Bethätigung des Geiſtes der Gemeine. Mitten in einer feindlichen Welt, theils des ungläubigen Alterthums, theils der Barbarei und Rohheit des Bewußtſeyns ward dieß Werk nun, wenn es aus dem Lehren zu Thaten heraustrat, hauptſächlich ein paſſives Werk der Duldung von Schmerz und Marter, der Aufopferung des eigenen zeitlichen Daſeyns für das ewige Heil der Seele. Die weitere That, die ſich auf den ähnlichen Inhalt bezieht, iſt im Mittelalter das Werk des chriſtlichen Ritterthums, die Vertreibung der Mauren, Araber, der Muhamedaner überhaupt, aus den chriſtlichen Ländern, und dann vor allem in den Kreuzzügen die Eroberung des heiligen Grabes. Dieß war jedoch nicht ein Zweck, welcher den Menſchen als Menſchheit betraf, ſondern den nur die Geſammtheit der einzelnen Individuen zu vollbringen hatte, ſo daß dieſe nun auch ihrer Einzelheit nach beliebig herzuſtrömten. Nach dieſer Seite hin können wir die Kreuzzüge das Geſammtabentheuer des chriſtlichen Mittelalters nennen, ein

Abentheuer, das in ſich ſelbſt gebrochen und phantaſtiſch war; geiſtiger Art, doch ohne wahrhaft geiſtigen Zweck, und in Beziehung auf Handlungen und Charaktere lügenhaft. Denn in Beziehung auf das religiöſe Moment haben die Kreuzzüge ein höchſt leeres äußerliches Ziel. Die Chriſtenheit ſoll ihr Heil nur im Geiſte haben, in Chriſtus, der auferſtanden zur Rechten Gottes erhoben iſt, und ſeine lebendige Wirklichkeit, ſeinen Aufenthalt im Geiſte findet, nicht in ſeinem Grabe, und in den ſinnlichen, unmittelbar gegenwärtigen Orten ſeines einſtigen zeitlichen Aufenthaltes. Der Drang und die religiöſe Sehnſucht des Mittelalters ging aber nur auf den Ort, das äußere Lokal der Leidensgeſchichte und des heiligen Grabes. Ebenſo widerſprechend war mit dem religiöſen Zweck unmittelbar der rein weltliche der Eroberung, des Gewinns verbunden, welcher in ſeiner Aeußerlichkeit einen ganz anderen Charakter als der religiöſe an ſich trug. So wollte man Geiſtiges, Inneres gewinnen und bezweckte die bloß äußere Lokalität, aus welcher der Geiſt verſchwunden war, man ſtrebte nach zeitlichem Gewinn, und knüpfte dieß Weltliche an das Religiöſe als ſolches. Dieſe Zwieſpaltigkeit macht hier das Gebrochene, Phantaſtiſche aus, in welchem die Aeußerlichkeit das Innere, und dieſes umgekehrt das Aeußere, ſtatt Beides in Harmonie zu bringen, verkehrt. Dadurch zeigt ſich denn auch in der Ausführung Entgegengeſetztes verſöhnungslos zuſammengeknüpft. Die Frömmigkeit ſchlägt zur Rohheit und barbariſchen Grauſamkeit um, und dieſelbe Rohheit, welche alle Selbſtſucht und Leidenſchaft des Menſchen hervorbrechen läßt, wirft ſich umgekehrt wieder in die ewige tiefe Rührung und Zerknirſchung des Geiſtes herüber, um die es ſich eigentlich handelte. Bei dieſen widerſtrebenden Elementen fehlt es denn auch den Thaten und Begebniſſen ein und deſſelben Zwecks an aller Einheit und Konſequenz der Leitung, die Geſammtheit zerſtreut, zerſplittert ſich zu Abentheuern, Siegen, Niederlagen, bunten Zufälligkeiten, und der Ausgang entſpricht den Mitteln und gro-

ßen Anſtalten nicht. Ja der Zweck ſelbſt hebt ſich durch ſeine Ausführung auf. Denn die Kreuzzüge wollten das Wort noch einmal wahr machen: Du läſſeſt ihn nicht im Grabe ruhn, du leideſt nicht, daß dein Heiliger verweſe. Aber gerade dieſe Sehnſucht, an ſolchen Orten und Räumen, ſogar am Grabe, dem Ort des Todes, Chriſtus, den Lebendigen, zu ſuchen und die Befriedigung des Geiſtes zu finden, iſt ſelbſt nur, wie viel Weſens auch Herr von Chateaubriand davon macht, eine Verweſung des Geiſtes, aus welcher die Chriſtenheit auferſtehen ſollte, um in das friſche volle Leben der konkreten Wirklichkeit zurückzukehren.

Ein ähnlicher Zweck, myſtiſch auf der einen, phantaſtiſch auf der andern Seite, und in der Durchführung abentheuerlich iſt die Aufſuchung des heiligen Graal's. —

β. Ein höheres Werk iſt dasjenige, was jeder Menſch an ſich ſelbſt zu vollbringen hat, ſein Leben, wodurch er ſich ſein ewiges Schickſal beſtimmt. Dieſen Gegenſtand hat z. B. Dante in ſeiner göttlichen Komödie nach katholiſcher Anſchauung aufgefaßt, indem er uns durch Hölle, Fegefeuer und Himmel führt. Auch hier fehlt es, der ſtrengen Anordnung des Ganzen ohnerachtet, weder an phantaſtiſchen Vorſtellungen, noch an Abentheuerlichkeiten, inſofern dieß Werk der Beſeligung und Verdammniß nicht nur an und für ſich in ſeiner Allgemeinheit, ſondern als an einer faſt unüberſehbaren Anzahl Einzelner in ihrer Partikularität vollbracht, zur Darſtellung kommt, und ſich außerdem der Dichter das Recht der Kirche anmaaßt, die Schlüſſel des Himmelreichs in die Hand nimmt, ſelig ſpricht und verdammt, und ſich ſo zum Weltrichter macht, der die bekannteſten Individuen der alten und der chriſtlichen Welt, Dichter, Bürger, Krieger, Kardinäle, Päpſte in die Hölle, in's Fegefeuer, oder in's Paradies verſetzt.

γ. Die anderen Stoffe, welche zu Handlungen und Begebenheiten führen, ſind ſodann auf dem weltlichen Boden die

unendlich mannigfaltigen Abentheuereien der Vorſtellung, der äußeren und inneren Zufälligkeit der Liebe, Ehre und Treue; hier ſich des eigenen Ruhmes wegen herumzuſchlagen, dort einer verfolgten Unſchuld beizuſpringen, zur Ehre ſeiner Dame die erſtaunlichſten Thaten zu vollbringen, oder das unterdrückte Recht durch die Kraft ſeiner eignen Fauſt und die Geſchicklichkeit ſeines Arms, und ſollte auch eine Kette von Spitzbuben die Unſchuld ſeyn, die befreit wird, herzuſtellen. In den meiſten dieſer Stoffe iſt keine Lage, keine Situation, kein Konflikt vorhanden, wodurch das Handeln *nothwendig* würde, ſondern das Gemüth will hinaus, und *ſucht* ſich die Abentheuer abſichtlich *auf*. So haben hier die Handlungen der *Liebe* z. B. zum großen Theil, ihrem ſpecielleren Inhalt nach, keine andere Beſtimmung in ſich, als die, Beweiſe der Feſtigkeit, Treue, Dauer der Liebe abzulegen, zu zeigen, die umgebende Wirklichkeit mit dem ganzen Komplex ihrer Verhältniſſe gelte nur als Material, die Liebe zu manifeſtiren. Dadurch iſt die beſtimmte That dieſer Manifeſtation, da es nur auf den Beweis ſelbſt ankommt, nicht durch ſich ſelbſt beſtimmt, ſondern dem Einfall, der Laune der Dame, der Willkür äußerlicher Zufälligkeiten überlaſſen. Ganz ebenſo ergeht es mit den Zwecken der *Ehre und Tapferkeit*. Sie gehören größten Theils dem von allem weiteren ſubſtantiellen Gehalt noch fernſtehenden Subjekt an, das ſich in jeden Inhalt, der zufällig vorliegt, hineinlegen, und ſich daran verletzt finden, oder darin eine Gelegenheit, ſeinen Muth, ſeine Gewandtheit darzuthun, ſuchen kann. Wie es hier kein Maaß dafür giebt, was zum Inhalt gemacht werden müſſe, was nicht, ſo fehlt auch der Maaßſtab für das, was wirklich eine Verletzung der Ehre, was der wahre Gegenſtand der Tapferkeit ſeyn könne. Mit der Handhabung des *Rechts*, welche gleichfalls ein Zweck der Ritterlichkeit iſt, verhält es ſich nicht anders. Recht und Geſetz nämlich erweiſt ſich hier noch nicht als ein an und für ſich feſter, nach dem Geſetz und deſſen nothwendigem Inhalt ſich

ſtets vollbringender Zuſtand und Zweck, ſondern als ein ſelbſt nur ſubjektiver Einfall, ſo daß ſowohl das Einſchreiten, als auch die Beurtheilung deſſen, was in dieſem oder jenem Fall Recht oder Unrecht ſey, dem ganz zufälligen Ermeſſen der Subjektivität anheimgeſtellt bleibt.

b) Was wir ſomit überhaupt, beſonders auf dem Gebiete des Weltlichen, im Ritterthum und in jenem Formalismus der Charaktere vor uns haben, iſt mehr oder weniger die Zufälligkeit ſowohl der Umſtände, innerhalb welcher gehandelt wird, als auch des wollenden Gemüths. Denn jene einſeitigen individuellen Figuren können das ganz Zufällige zu ihrem Inhalt nehmen, das nur durch die Energie ihres Charakters getragen und unter von Außen her bedingten Kolliſionen durchgeführt wird oder mißlingt. Ebenſo ergeht es dem Ritterthum, das in der Ehre, Liebe und Treue eine höhere, dem wahrhaft Sittlichen ähnliche Berechtigung in ſich enthält. Einerſeits wird es durch die Einzelnheit der Umſtände, auf welche es reagirt, direkt eine Zufälligkeit, indem ſtatt eines allgemeinen Werkes nur partikulare Zwecke zu vollbringen ſind, und an und für ſich ſeyende Zuſammenhänge fehlen; andererſeits findet eben damit auch in Anſehung des ſubjektiven Geiſtes der Individuen Willkür oder Täuſchung in Betreff auf Vorhaben, Pläne und Unternehmungen ſtatt. Konſequent durchgeführt erweiſt ſich deshalb dieſe ganze Abentheuerei in ihren Handlungen und Begebenheiten, wie in deren Erfolge, als eine ſich in ſich ſelbſt auflöſende und dadurch komiſche Welt der Ereigniſſe und Schickſale.

Dieſe Auflöſung des Ritterthums in ſich ſelbſt iſt ſich vornehmlich in Arioſt und Cervantes, und jener in ihrer Beſonderheit individuellen Charaktere in Shakeſpeare zum Bewußtſeyn und zur gemäßeſten Darſtellung gekommen.

α. In Arioſto ergötzen beſonders die unendlichen Verwickelungen der Schickſale und Zwecke, die mährchenhafte Verſchlingung phantaſtiſcher Verhältniſſe und närriſcher Situationen, mit

denen der Dichter bis zur Leichtfertigkeit hin abentheuerlich spielt. Es ist lauter blanke Thorheit und Tollheit, mit der es den Helden Ernst seyn soll. Hauptsächlich ist die Liebe von der göttlichen Liebe des Dante, von der phantastischen Zärtlichkeit des Petrarka häufig zu sinnlich obscönen Geschichten und lächerlichen Kollisionen heruntergesunken, während die Heldenschaft und Tapferkeit bis zu einer Spitze heraufgeschraubt erscheint, auf welcher sie nicht mehr zu einem gläubigen Erstaunen, sondern nur zu einem Lächeln über die Fabelhaftigkeit der Thaten erregt. Bei der Gleichgültigkeit aber, in Rücksicht auf die Art und Weise, wie die Situationen zu Stande kommen, wunderbare Verzweigungen und Konflikte herbeiführen, angefangen, abgebrochen, wieder verflochten, durchschnitten und endlich überraschend gelöst werden, so wie bei der komischen Behandlung der Ritterlichkeit, weiß dennoch Ariosto das Edle und Große, das in der Ritterschaft, dem Muth, der Liebe, Ehre und Tapferkeit liegt, ganz ebenso zu sichern und herauszuheben, als er andere Leidenschaften, Verschmitztheit, List, Geistesgegenwart und so vieles Sonstige noch treffend zu schildern versteht.

β. Wenn sich nun Ariosto mehr gegen das Mährchenhafte der Abentheuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das Romanhafte aus. In seinem Don Quixote ist es eine edle Natur, bei der das Ritterthum zur Verrücktheit wird, indem wir die Abentheuerlichkeit desselben mitten in den festen, bestimmten Zustand einer ihren äußeren Verhältnissen nach genau geschilderten Wirklichkeit hineingesetzt finden. Dieß giebt den komischen Widerspruch einer verständigen, durch sich selbst geordneten Welt und eines isolirten Gemüthes, das sich diese Ordnung und Festigkeit erst durch sich und das Ritterthum, durch das sie nur umgestürzt werden könnte, erschaffen will. Dieser komischen Verirrung zum Trotz ist aber im Don Quixote ganz das erhalten, was wir vorhin bei Shakespeare rühmten. Auch Cervantes hat seinen Helden zu einer ursprünglich edlen, mit

vielſeitigen Geiſtesgaben ausgeſtatteten Natur gemacht, die uns immer zugleich wahrhaft intereſſirt. Don Quixote iſt ein in der Verrücktheit ſeiner ſelbſt und ſeiner Sache vollkommen ſicheres Gemüth, oder vielmehr iſt nur dieß die Verrücktheit, daß er ſeiner und ſeiner Sache ſo ſicher iſt und bleibt. Ohne dieſe reflexionsloſe Ruhe in Rückſicht auf den Inhalt und Erfolg ſeiner Handlungen wäre er nicht ächt romantiſch, und dieſe Selbſtgewißheit, in Anſehung des Subſtantiellen ſeiner Geſinnung, iſt durchaus groß und genial mit den ſchönſten Charakterzügen geſchmückt. Ebenſo iſt das ganze Werk einerſeits eine Verſpottung des romantiſchen Ritterthums, durch und durch eine wahrhafte Ironie, während bei Arioſto die Abentheuerlichkeit gleichſam nur ein leichtfertiger Spaß bleibt; andererſeits aber werden die Begebenheiten Don Quixote's nur der Faden, auf dem ſich aufs Lieblichſte eine Reihe ächt romantiſcher Novellen hinſchlingt, um das in ſeinem wahren Werth erhalten zu zeigen, was der übrige Theil des Romans komiſch auflöſt.

γ. Aehnlich, wie wir hier das Ritterthum, ſelbſt in ſeinen wichtigſten Intereſſen, zur Komik umſchlagen ſehen, ſtellt nun auch Shakeſpeare entweder neben ſeine feſten individuellen Charaktere und tragiſchen Situationen und Konflikte komiſche Figuren und Scenen, oder hebt jene Charaktere durch einen tiefen Humor über ſich ſelbſt und ihre ſchroffen, beſchränkten und falſchen Zwecke hinaus. Falſtaff z. B., der Narr im Lear, die Muſikantenſcene in Julia und Romeo ſind von der erſten, Richard der Dritte von der zweiten Art. —

c) An dieſe Auflöſung des Romantiſchen, ſeiner bisherigen Geſtalt nach, ſchließt ſich drittens endlich das Romanhafte, im modernen Sinne des Wortes, dem der Zeit nach die Ritter- und Schäferromane vorangehen. — Dieß Romanhafte iſt das wieder zum Ernſte, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Ritterthum. Die Zufälligkeit des äußerlichen Daſeyns hat ſich verwandelt in eine feſte, ſichere Ordnung der bürgerlichen Geſell-

ſchaft und des Staats, ſo daß jetzt Polizei, Gerichte, das Heer, die Staatsregierung an die Stelle der chimäriſchen Zwecke treten, die der Ritter ſich machte. Dadurch verändert ſich auch die Ritterlichkeit der in neueren Romanen agirenden Helden. Sie ſtehn als Individuen mit ihren ſubjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrſucht oder mit ihren Idealen der Weltverbeſſerung dieſer beſtehenden Ordnung und Proſa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da ſchrauben ſich nun die ſubjektiven Wünſche und Forderungen in dieſem Gegenſatze in's Unermeßliche in die Höhe; denn jeder findet vor ſich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil ſie ſich gegen ihn ſperrt, und in ihrer ſpröden Feſtigkeit ſeinen Leidenſchaften nicht nachgiebt, ſondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältniſſe u. ſ. f. als ein Hinderniß vorſchiebt. Beſonders ſind Jünglinge dieſe neuen Ritter, die ſich durch den Weltlauf, der ſich ſtatt ihrer Ideale realiſirt, durchſchlagen müſſen, und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Geſellſchaft, Staat, Geſetze, Berufsgeſchäfte u. ſ. f. giebt, weil dieſe ſubſtantiellen Lebensbeziehungen ſich mit ihren Schranken grauſam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegenſetzen. Nun gilt es, ein Loch in dieſe Ordnung der Dinge hineinzuſtoßen, die Welt zu verändern, zu verbeſſern, oder ihr zum Trotz ſich wenigſtens einen Himmel auf Erden herauszuſchneiden, das Mädchen, wie es ſeyn ſoll, ſich zu ſuchen, es zu finden, und es nun den ſchlimmen Verwandten oder ſonſtigen Mißverhältniſſen abzugewinnen, abzuerobern und abzutrotzen. Dieſe Kämpfe nun aber ſind in der modernen Welt nichts Weiteres, als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende ſolcher Lehrjahre beſteht darin, daß ſich das Subjekt die Hörner abläuft, mit ſeinem Wünſchen und Meinen ſich in die beſtehenden Verhältniſſe und

die Vernünftigkeit derſelben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt, und in ihr ſich einen angemeſſenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch ſo viel ſich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeſchoben worden ſeyn, zuletzt bekömmt er meiſtens doch ſein Mädchen und irgend eine Stellung, heirathet, und wird ein Philiſter ſo gut wie die Anderen auch; die Frau ſteht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erſt die Einzige, ein Engel war, nimmt ſich ohngefähr ebenſo aus wie alle Anderen, das Amt giebt Arbeit und Verdrüßlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und ſo iſt der ganze Katzenjammer der Uebrigen da. — Wir ſehen hier den gleichen Charakter der Abentheuerlichkeit, nur daß dieſelbe ihre rechte Bedeutung findet, und das Phantaſtiſche daran die nöthige Korrektion erfahren muß.

3. Die Auflöſung der romantiſchen Kunſtform.

Das Letzte, was wir jetzt noch näher feſtzuſtellen haben, iſt der Punkt, auf welchem das Romantiſche, da es *an ſich* ſchon das Princip der Auflöſung des klaſſiſchen Ideals iſt, dieſe Auflöſung nun in der That als *Auflöſung* klar heraustreten läßt.

Hier kommt nun vor Allem ſogleich die vollendete Zufälligkeit und Aeußerlichkeit des Stoffs in Betracht, welchen die Kunſtthätigkeit ergreift und geſtaltet. In der Plaſtik des Klaſſiſchen iſt das ſubjektive Innere ſo auf das Aeußere bezogen, daß dieſes Aeußere die eigene Geſtalt des Innern ſelbſt, und nicht aus demſelben ſelbſtſtändig entlaſſen iſt. Im Romantiſchen dagegen, wo die Innigkeit ſich in ſich zurückzieht, erhält der geſammte Inhalt der *äußeren* Welt die Freiheit, ſich für ſich zu ergehn, und ſich ſeiner Eigenthümlichkeit und Partikularität nach zu erhalten. Umgekehrt, wenn die ſubjektive Innigkeit des Gemüths das weſentliche Moment für die Darſtellung wird, iſt es von gleicher Zufälligkeit, in welchen beſtimmten Inhalt der äußeren Wirklichkeit und der geiſtigen Welt ſich das Gemüth

hineinlebt. Das romantiſche Innere kann ſich deshalb an allen Umſtänden zeigen, in tauſend und aber tauſend Lagen, Zuſtänden, Verhältniſſen, Irrungen und Verwirrungen, Konflikten und Befriedigungen umherwerfen, denn es iſt nur ſeine ſubjektive Geſtaltung an ihm ſelbſt, die Aeußerung und Aufnahmsweiſe des Gemüths, nicht aber ein objektiver an und für ſich gültiger Gehalt, was geſucht wird und gelten ſoll. In den Darſtellungen der romantiſchen Kunſt hat daher alles Platz, alle Lebensſphären und Erſcheinungen, das Größte und Kleinſte, Höchſte und Geringſte, das Sittliche, Unſittliche und Böſe, und beſonders hauſt ſich die Kunſt, je mehr ſie ſich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, nimmt mit ihnen vorlieb, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künſtler iſt wohl in ihnen, wenn er ſie darſtellt wie ſie ſind. So ſehn wir z. B. in Shakeſpeare, weil bei ihm die Handlungen überhaupt in ihren endlichſten Zuſammenhang auslaufen, ſich in einen Kreis von Zufälligkeiten hinein vereinzeln und zerſtreuen, und alle Zuſtände ihr Gelten haben, neben den höchſten Regionen und wichtigſten Intereſſen ebenſo die Unbedeutendſten und Nebenſächlichſten; wie in Hamlet neben dem Königshofe die Schildwachen; in Julia und Romeo das Hausgeſinde; in anderen Stücken außerdem Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des täglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute, Nachttöpfe und Flöhe, ganz ebenſo wie in dem religiöſen Kreiſe der romantiſchen Kunſt bei der Geburt Chriſti und Anbetung der Könige Ochs und Eſel, die Krippe und das Stroh nicht fehlen dürfen. Und ſo geht es durch alles hindurch, auf daß auch in der Kunſt das Wort erfüllt ſey, die da niedrig ſind, ſollen erhöht werden.

Innerhalb dieſer Zufälligkeit der Gegenſtände, welche theils zwar als bloße Umgebung für einen in ſich ſelbſt gewichtigeren Inhalt, theils aber auch ſelbſtſtändig zur Darſtellung kommen, kehrt ſich das Zerfallen der romantiſchen Kunſt heraus, das wir oben bereits berührt haben. Auf die eine Seite nämlich ſtellt

ſich die reale Wirklichkeit in ihrer, vom Standpunkt des Ideals aus betrachtet, proſaiſchen Objektivität, der Inhalt des gewöhnlichen täglichen Lebens, das nicht in ſeiner Subſtanz, in welcher es Sittliches und Göttliches enthält, aufgefaßt wird, ſondern in ſeiner Veränderlichkeit und endlichen Vergänglichkeit. Andererſeits iſt es die Subjektivität, welche mit ihrer Empfindung und Anſicht, mit dem Recht und der Macht ihres Witzes ſich zum Meiſter der geſammten Wirklichkeit zu erheben weiß, nichts in ſeinem gewohnten Zuſammenhange und ſeiner Geltung läßt, die es für das gewöhnliche Bewußtſeyn hat, und ſich nur befriedigt, in ſofern alles, was in dieß Bereich hineingezogen wird, ſich durch die Geſtalt und Stellung, welche die ſubjektive Meinung, Laune, Genialität ihm giebt, in ſich ſelbſt als auflösbar und für die Anſchauung und Empfindung aufgelöſt erweiſt. —

Wir haben deshalb in dieſer Beziehung erſtens von dem Princip jener mannigfaltigen Kunſtwerke zu ſprechen, deren Darſtellungsweiſe der gemeinen Gegenwart und äußerlichen Realität ſich dem nähert, was wir Nachahmung der Natur zu nennen gewohnt ſind;

zweitens, von dem ſubjektiven Humor, der in der modernen Kunſt eine große Rolle ſpielt, und beſonders bei vielen Dichtern den Grund-Typus ihrer Werke abgiebt.

Drittens bleibt uns zum Schluß nur noch übrig, den Standpunkt anzudeuten, von welchem aus die Kunſt ſich noch heutigen Tages zu bethätigen im Stande iſt.

a. Die ſubjektive Kunſtnachahmung des Vorhandenen.

Der Kreis der Gegenſtände, welche dieſe Sphäre umfaſſen kann, erweitert ſich in's Unbegränzte, da ſich die Kunſt nicht das in ſich ſelbſt Nothwendige, deſſen Bezirk in ſich abgeſchloſſen iſt, ſondern die zufällige Wirklichkeit in deren ſchrankenloſen Modi-

fikation von Geſtalten und Verhältniſſen, die Natur und deren buntes Spiel vereinzelter Gebilde, das tägliche Thun und Treiben des Menſchen in ſeiner Naturbedürftigkeit und behaglichen Befriedigung, in ſeinen zufälligen Gewohnheiten, Lagen, Thätigkeiten des Familienlebens, der bürgerlichen Geſchäfte, überhaupt aber das unberechenbar Wechſelnde in der äußeren Gegenſtändlichkeit zum Inhalt nimmt. Dadurch wird die Kunſt nicht nur, wie es das Romantiſche mehr oder weniger überall iſt, porträtartig, ſondern ſie löſt ſich vollſtändig in die Darſtellung von Porträts auf, es ſey in der Plaſtik, der Malerei oder in den Schilderungen der Poeſie, und kehrt zur Nachahmung der Natur, zur abſichtlichen Annäherung nämlich an die Zufälligkeit des unmittelbaren, für ſich genommen, unſchönen und proſaiſchen Daſeyns zurück. — Es liegt deshalb die Frage nahe, ob denn dergleichen Produktionen überhaupt noch Kunſtwerke zu nennen ſeyen. Wenn wir dabei den Begriff eigentlicher Kunſtwerke im Sinne des Ideals vor Augen haben, bei denen es ſich einerſeits um einen in ſich ſelbſt nicht zufälligen und vorübergehenden Inhalt, andererſeits auf die ſolchem Gehalt ſchlechthin entſprechende Geſtaltungsweiſe handelt, ſo müſſen die Produkte unſerer gegenwärtigen Stufe im Angeſichte ſolcher Werke allerdings zu kurz kommen. Dagegen hat die Kunſt noch ein anderes Moment, das hier beſonders von weſentlicher Wichtigkeit wird; die ſubjektive Auffaſſung und Ausführung des Kunſtwerks, die Seite des individuellen Talents, welches dem in ſich ſubſtantiellen Leben der Natur, ſo wie den Geſtaltungen des Geiſtes auch noch in den äußerſten Enden der Zufälligkeit, zu denen daſſelbe ausläuft, treu zu bleiben, und das für ſich Bedeutungsloſe ſelber durch dieſe Wahrheit, wie durch die bewundrungswürdigſte Geſchicklichkeit der Darſtellung bedeutend zu machen weiß. Hierzu kommt denn noch die ſubjektive Lebendigkeit, mit welcher der Künſtler ſich mit ſeinem Geiſte und Gemüth ganz in das Daſeyn ſolcher Gegenſtände, ihrer ganzen in-

neren und äußeren Geſtalt und Erſcheinung nach, einlebt, und ſie in dieſer Beſeelung für die Anſchauung herausſtellt. Nach dieſen Seiten hin dürfen wir den Erzeugniſſen dieſes Kreiſes den Namen von Kunſtwerken nicht vorenthalten.

Was nun das Nähere angeht, ſo ſind es unter den beſonderen Künſten hauptſächlich die Poeſie und Malerei, welche ſich auch auf ſolche Gegenſtände hingewendet haben. Denn einerſeits iſt es das in ſich ſelbſt Partikulare, das den Inhalt abgiebt, andererſeits die zufällige, doch in ihrem Kreiſe ächte Eigenthümlichkeit der äußeren Erſcheinung, welche hier die Form der Darſtellung werden ſoll. Weder die Architektur noch die Skulptur und Muſik eignen ſich für die Erfüllung einer ſolchen Aufgabe.

α. In der Poeſie iſt es das gemeine häusliche Leben, das die Rechtſchaffenheit, Weltklugheit und Moral des Tages zu ſeiner Subſtanz hat, in gewöhnlichen bürgerlichen Verwickelungen, in Scenen und Figuren aus den mittleren und niederen Ständen dargeſtellt. Bei den Franzoſen hat beſonders Diderot in dieſem Sinne auf Natürlichkeit und Nachahmung des Vorhandenen gedrungen. Unter uns Deutſchen waren es dagegen Goethe und Schiller, welche in höherem Sinne in ihrer Jugend einen ähnlichen Weg einſchlugen, doch innerhalb dieſer lebendigen Natürlichkeit und Partikularität nach tieferem Gehalte und weſentlichen intereſſereichen Konflikten ſuchten, während dann beſonders Kotzebue und Iffland, der Eine mit oberflächlicher Raſchheit der Auffaſſung und Produktion, der Andere mit ernſthafterer Genauigkeit und ſpießbürgerlicher Moralität, das Tagesleben ihrer Zeit in den proſaiſchen engeren Beziehungen, mit wenig Sinn für eigentliche Poeſie, abkonterfeiten. Ueberhaupt aber hat unſere Kunſt am liebſten, wenn auch am ſpäteſten, dieſen Ton aufgenommen, und eine Virtuoſität darin erreicht. Denn lange Zeit hindurch war die Kunſt uns mehr oder weniger etwas Fremdes, Empfangenes, nicht aus uns ſelbſt Hervorgegange-

nes. In dieser Wendung nun auf die vorliegende Wirklichkeit liegt das Bedürfniß, daß der Stoff für die Kunst immanent, heimisch, das nationale Leben des Dichters und des Publikums sey. Auf diesen Punkt der Aneignung der Kunst, die schlechthin dem Inhalt und der Darstellung nach das Unsrige, und selbst mit Aufopferung der Schönheit und Idealität, bei uns zu Hause seyn sollte, ist der Trieb, der zu solchen Darstellungen führte, losgegangen. Andere Völker haben solche Kreise mehr verschmäht, oder kommen auch jetzt erst zu dem regeren Interesse für dergleichen Stoffe des täglichen und alltäglichen Daseyns.

β. Wollen wir uns jedoch das Bewunderungswürdigste vor die Anschauung bringen, was in dieser Beziehung kann geleistet werden, so müssen wir auf die Genremalerei der späteren Holländer sehen. Was in ihr, dem allgemeinen Geiste nach, die substantielle Grundlage sey, aus welcher sie hervorgegangen ist, habe ich bereits im ersten Theile bei der Betrachtung des Ideals als solchen (Erster Band S. 217) berührt. Die Befriedigung an der Gegenwart des Lebens, auch im Gewöhnlichsten und Kleinsten, fließt bei ihnen daraus her, daß sie sich, was anderen Völkern die Natur unmittelbarer bietet, durch schwere Kämpfe und sauren Fleiß erarbeiten müssen, und bei beschränktem Lokal in der Sorge und der Werthschätzung des Geringfügigsten groß geworden sind. Andererseits sind sie ein Volk von Fischern, Schiffern, Bürgern, Bauern, und dadurch schon auf den Werth des im Größten und Kleinsten Nöthigen und Nützlichen, das sie sich mit emsigster Betriebsamkeit zu verschaffen wissen, von Hause aus angewiesen. Ihrer Religion nach waren die Holländer, was eine wichtige Seite ausmacht, Protestanten, und dem Protestantismus allein kommt es zu, sich auch ganz in die Prosa des Lebens einzunisten, und sie für sich, unabhängig von religiösen Beziehungen, vollständig gelten und sich in unbeschränkter Freiheit ausbilden zu lassen. Keinem anderen Volke wäre es unter anderen Verhältnissen eingefallen, Gegenstände, wie die

holländiſche Malerei ſie uns vor Augen bringt, zum vornehmlichſten Inhalt von Kunſtwerken zu machen. In allen dieſen Intereſſen aber haben die Holländer nicht etwa in der Noth und Armſeligkeit des Daſeyns und Unterdrückung des Geiſtes gelebt, ſondern ſie haben ſich ihre Kirche ſelber reformirt, den religiöſen Despotismus ebenſo wie die ſpaniſche weltliche Macht und Grandezza beſiegt, und ſind durch ihre Thätigkeit, ihren Fleiß, ihre Tapferkeit und Sparſamkeit im Gefühle einer ſelbſterworbenen Freiheit zu Wohlſtand, Behäbigkeit, Rechtlichkeit, Muth, Fröhlichkeit, und ſelbſt zum Uebermuth des heiteren täglichen Daſeyns gekommen. Dieß iſt die Rechtfertigung für die Wahl ihrer Kunſtgegenſtände.

Einen tieferen Sinn, der auf einen in ſich ſelbſt wahrhaften Gehalt geht, können dergleichen Gegenſtände nicht befriedigen; wird aber auch Gemüth und Gedanke nicht zufrieden geſtellt, ſo verſöhnt doch die nähere Anſchauung damit. Denn die Kunſt des Malens und des Malers iſt es, von der wir ſollen erfreut und hingeriſſen werden. Und in der That, wenn man wiſſen will was malen iſt, ſo muß man dieſe Bildchen anſehn, um von dieſem oder jenem Meiſter zu ſagen: Der kann malen. Es kommt deshalb dem Künſtler bei ſeiner Produktion auch gar nicht etwa darauf an, uns durch das Kunſtwerk eine Vorſtellung von dem Gegenſtande, den er uns vorführt, zu geben. Von Trauben, Blumen, Hirſchen, Bäumen, Sandufern, vom Meer, der Sonne, dem Himmel, dem Putz und Schmuck der Geräthſchaften des täglichen Lebens, von Pferden, Kriegern, Bauern, vom Rauchen, Zahnausziehn, von häuslichen Scenen der verſchiedenſten Art haben wir im Voraus ſchon die vollſtändigſte Anſchauung; dergleichen giebt es in der Natur genug. Was uns reizen ſoll iſt nicht der Inhalt und ſeine Realität, ſondern das in Rückſicht auf den Gegenſtand ganz intereſſeloſe Scheinen. Vom Schönen wird gleichſam das Scheinen als ſolches für ſich fixirt, und die Kunſt iſt die Meiſterſchaft in Darſtellung aller

Geheimniſſe des ſich in ſich vertiefenden Scheinens der äußeren Erſcheinungen. Beſonders beſteht die Kunſt darin, der vorhandenen Welt in ihrer partikulären und doch mit den allgemeinen Geſetzen des Scheinens zuſammenſtimmenden Lebendigkeit mit einem feinen Sinn die momentanen, durchaus wandelbaren Züge ihres Daſeyns abzulauſchen, und das Flüchtigſte treu und wahr feſtzuhalten. Ein Baum, eine Landſchaft iſt ſchon etwas für ſich Feſtes und Bleibendes. Doch das Blinken des Metalls, den Schimmer einer beleuchteten Traube, einen ſchwindenden Blick des Mondes, der Sonne, ein Lächeln, den Ausdruck ſchnell vorübereilender Gemüthsaffekte, komiſche Bewegungen, Stellungen, Mienen, dieß Vergänglichſte, Vorübereilendſte zu ergreifen, und in ſeiner vollſten Lebendigkeit für die Anſchauung dauernd zu machen, iſt die ſchwere Aufgabe dieſer Kunſtſtufe. Wenn die klaſſiſche Kunſt in ihrem Ideal weſentlich nur das Subſtantielle geſtaltet, ſo wird uns hier die wandelnde Natur in ihren fliehenden Aeußerungen, ein Strömen des Waſſers, ein Waſſerfall, ſchäumende Meereswogen, ein Stillleben mit dem zufälligen Blitzen der Gläſer, Teller u. ſ. f., die Außengeſtalt der geiſtigen Wirklichkeit in den beſonderſten Situationen, eine Frau, die beim Licht eine Nadel einfädelt, ein Halt von Räubern in zufälliger Bewegung, das Augenblicklichſte einer Gebehrde, die ſich ſchnell wieder verzieht, das Lachen und Grinſen eines Bauern, worin Oſtade, Teniers, Steen Meiſter ſind, gefeſſelt und zur Anſchauung gebracht. Es iſt ein Triumph der Kunſt über die Vergänglichkeit, in welchem das Subſtantielle gleichſam betrogen wird um ſeine Macht über das Zufällige und Flüchtige.

Wie nun hier das Scheinen als ſolches der Gegenſtände den eigentlichen Inhalt hergiebt, ſo geht die Kunſt, indem ſie den vorübereilenden Schein ſtatariſch macht, noch weiter. Abgeſehen nämlich von den Gegenſtänden werden auch die Mittel der Darſtellung für ſich ſelber Zweck, ſo daß ſich die ſubjektive

Geſchicklichkeit und Anwendung der Kunſtmittel zum objektiven Gegenſtande der Kunſtwerke heraufhebt. Schon die alten Niederländer haben das Phyſikaliſche der Farben auf's gründlichſte ſtudirt; van Eyck, Hemling, Schoreel wußten den Glanz des Goldes, Silbers, das Leuchten der Edelſteine, Seide, Sammet, Pelzwerk u. ſ. f. auf's täuſchendſte nachzubilden. Dieſe Meiſterſchaft nun, durch die Magie der Farbe und die Geheimniſſe ihres Zaubers die frappanteſten Effekte zu Stande zu bringen, giebt ſich jetzt eine ſelbſtſtändige Gültigkeit. Wie der Geiſt denkend, begreifend die Welt in Vorſtellungen und Gedanken ſich reproducirt, ſo wird die Hauptſache jetzt, unabhängig von dem Gegenſtande ſelbſt, das ſubjektive Wiederſchaffen der Aeußerlichkeit im ſinnlichen Elemente der Farben und Beleuchtung. Es iſt dieß gleichſam eine objektive Muſik, ein Tönen in Farben. Wenn nämlich in der Muſik der einzelne Ton für ſich nichts iſt, ſondern nur in ſeinem Verhältniß zu anderen, in ſeinem Entgegenſetzen, Zuſammenſtimmen, Uebergehen und Verſchmelzen Wirkung hervorbringt, ſo iſt es mit der Farbe hier daſſelbe. Betrachten wir den Farbenſchein, der wie Gold glänzt, wie beſchienene Treſſen glitzert, in der Nähe, ſo ſehen wir nur etwa weißliche, gelbliche Striche, Punkte, gefärbte Flächen; die einzelne Farbe als ſolche hat nicht dieſen Glanz, den ſie hervorbringt; die Zuſammenſtellung erſt macht dieß Blinkern und Glinzern. Nehmen wir z. B. Terburg's Atlas, ſo iſt jeder Fleck der Farbe für ſich ein mattes Grau, mehr oder weniger weißlich, bläulich, gelblich, aber in einiger Entfernung durch die Stellung zum Andern, kommt der ſchöne, milde Glanz hervor, der dem wirklichen Atlas eigen iſt. Und ſo geht es mit Sammet, Spiel des Lichtes, Duft der Wolken, überhaupt mit allem, was dargeſtellt wird. Es iſt nicht der Reflex des Gemüths, der ſich an den Gegenſtänden, wie dieß bei Landſchaften z. B. häufig der Fall iſt, darſtellen will, ſondern es iſt die ganz ſubjektive Geſchicklichkeit, welche ſich auf dieſe objektive Weiſe

als die Geſchicklichkeit der Mittel ſelbſt, in ihrer Lebendigkeit und Wirkung durch ſich ſelber eine Gegenſtändlichkeit erzeugen zu können, kund thut.

γ. Dadurch wendet ſich nun aber das Intereſſe für die dargeſtellten Objekte dazu um, daß es die blanke Subjektivität des Künſtlers ſelber iſt, die ſich zu zeigen gedenkt, und der es deshalb nicht auf die Geſtaltung eines für ſich fertigen und auf ſich ſelbſt beruhenden Werkes ankommt, ſondern auf eine Produktion, in welcher das hervorbringende Subjekt nur ſich ſelber zu ſehen giebt. In ſofern dieſe Subjektivität nicht mehr die äußeren Darſtellungsmittel, ſondern den Inhalt ſelbſt angeht, wird die Kunſt dadurch zur Kunſt der Laune und des Humors.

b. Der ſubjektive Humor.

Im Humor iſt es die Perſon des Künſtlers, die ſich ſelbſt ihren partikulären wie ihren tieferen Seiten nach producirt, ſo daß es ſich dabei weſentlich um den geiſtigen Werth dieſer Perſönlichkeit handelt.

α. Da ſich nun der Humor nicht die Aufgabe ſtellt, einen Inhalt ſeiner weſentlichen Natur gemäß ſich objektiv entfalten und ausgeſtalten zu laſſen, und ihn in dieſer Entwickelung aus ſich ſelbſt künſtleriſch zu gliedern und abzurunden, ſondern der Künſtler ſelber es iſt, der in den Stoff hereintritt, ſo beſteht ſeine Hauptthätigkeit darin, Alles, was ſich objektiv machen und eine feſte Geſtalt der Wirklichkeit gewinnen will, oder in der Außenwelt zu haben ſcheint, durch die Macht ſubjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffaſſungsweiſen, in ſich zerfallen zu laſſen und aufzulöſen. Dadurch iſt jede Selbſtſtändigkeit eines objektiven Inhalts und der in ſich feſte durch die Sache gegebene Zuſammenhang der Geſtalt in ſich vernichtet, und die Darſtellung nur ein Spiel mit den Gegenſtänden, ein Verrükken und Verkehren des Stoffs, ſo wie ein Herüber- und Hinüberſchweifen, ein Kreuz- und Querfahren ſubjektiver Aeußerun-

gen, Anſichten und Benehmungen, durch welche der Autor ſich ſelbſt wie ſeine Gegenſtände preis giebt.

β. Die natürliche Täuſchung hiebei iſt, es ſey ganz leicht, über ſich ſelbſt und das Vorhandene Schwänke und Witze zu machen, und ſo wird denn häufig nach der Form des Humoriſtiſchen gegriffen, aber es geſchieht auch ebenſo häufig, daß der Humor platt wird, wenn ſich das Subjekt in dem Zufall ſeiner Einfälle und Späße gehn läßt, die loſe aneinandergereiht in's Unbeſtimmte ausſchweifen, und das Heterogenſte oft mit abſichtlicher Bizarrerie verknüpfen. Einige Nationen ſind gegen ſolche Art des Humors nachgiebiger, andere ſtrenger. Bei den Franzoſen macht das Humoriſtiſche im Allgemeinen wenig Glück, bei uns mehr, und wir ſind toleranter gegen Abirrungen. So iſt z. B. Jean Paul bei uns ein beliebter Humoriſt, und doch iſt er gerade vor allen Andern auffallend in dem barocken Zuſammenbringen des objektiv Entfernteſten, und dem kunterbunteſten Durcheinanderwürfeln von Gegenſtänden, deren Beziehung etwas durchaus Subjektives iſt. Die Geſchichte, der Inhalt und Gang der Begebenheiten iſt in ſeinen Romanen das am wenigſten Intereſſante. Die Hauptſache bleiben die Hin- und Herzüge des Humors, der jeden Inhalt nur gebraucht, um ſeinen ſubjektiven Witz daran geltend zu machen. In dieſem Beziehn und Verketten des aus allen Weltgegenden und Gebieten der Wirklichkeit zuſammengerafften Stoffs kehrt das Humoriſtiſche gleichſam zurück zum Symboliſchen, wo Bedeutung und Geſtalt gleichfalls auseinander liegen, nur daß es jetzt die bloße Subjektivität des Dichters iſt, welche über den Stoff wie über die Bedeutung gebietet, und ſie in fremdartiger Ordnung aneinanderreiht. Solch eine Reihe von Einfällen ermüdet aber bald, beſonders wenn es uns zugemuthet wird, uns mit unſerer Vorſtellung in die oft kaum errathbaren Kombinationen einzuleben, welche dem Dichter zufällig vorgeſchwebt haben. Beſonders bei Jean Paul tödtet eine Metapher, ein Witz, ein Spaß,

ein Vergleich den andern, man ſieht nichts werden, alles nur verpuffen. Was ſich aber auflöſen ſoll, muß ſich vorher entfaltet und vorbereitet haben. Nach der anderen Seite ſtreift der Humor, wenn das Subjekt in ſich ohne Kern und Halt eines von wahrhafter Objektivität erfüllten Gemüthes iſt, gern in das Sentimentale und Empfindſame herüber, wovon Jean Paul gleichfalls ein Beiſpiel liefert.

γ. Zum wahren Humor, der ſich von dieſen Auswüchſen entfernt halten will, gehört deshalb viel Tiefe und Reichthum des Geiſtes, um das nur ſubjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben, und aus ſeiner Zufälligkeit ſelbſt, aus bloßen Einfällen, das Subſtantielle hervorgehen zu laſſen. Das Sichnachgeben des Dichters im Verlauf ſeiner Aeußerungen muß, wie bei Sterne und Hippel, ein ganz unbefangenes, leichtes, unſcheinbares Fortſchleudern ſeyn, das in ſeiner Unbedeutenheit gerade den höchſten Begriff von Tiefe giebt, und da es eben Einzelnheiten ſind, die ordnungslos emporſprudeln, muß der innere Zuſammenhang um ſo tiefer liegen, und in dem Vereinzelten als ſolchen den Lichtpunkt des Geiſtes hervortreiben.

Hiermit ſind wir bei dem Schluſſe der romantiſchen Kunſt angelangt, bei dem Standpunkte der neueſten Zeit, deren Eigenthümlichkeit wir darin finden können, daß die Subjektivität des Künſtlers über ihrem Stoffe und ihrer Produktion ſteht, indem ſie nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an ſich ſelbſt ſchon beſtimmten Kreiſes des Inhalts wie der Form beherrſcht iſt, ſondern ſowohl den Inhalt als die Geſtaltungsweiſe deſſelben ganz in ihrer Gewalt und Wahl behält.

c. Das Ende der romantiſchen Kunſtform.

Die Kunſt, wie ſie bisher der Gegenſtand unſrer Betrachtungen war, hatte die Einheit von Bedeutung und Geſtalt und ebenſo die Einheit der Subjektivität des Künſtlers mit ſeinem Gehalt und Werk zu ihrer Grundlage. Näher war es die be-

ſtimmte Art dieſer Einigung, welche für den Inhalt und deſſen entſprechende Darſtellung die ſubſtantielle, alle Gebilde durchdringende Norm abgab.

In dieſer Beziehung fanden wir, beim Beginn der Kunſt, im Orient den Geiſt noch nicht für ſich ſelber frei; er ſuchte das für ihn Abſolute noch im Natürlichen, und faßte deshalb das Natürliche als an ſich ſelber göttlich auf. Weiterhin ſtellte die Anſchauung der klaſſiſchen Kunſt die griechiſchen Götter als unbefangene, begeiſtete, doch ebenſo weſentlich noch von der menſchlichen Naturgeſtalt, als von einem affirmativen Momente behaftete Individuen dar, und die romantiſche Kunſt erſt vertieſte den Geiſt in ſeine eigene Innigkeit, gegen welche nun das Fleiſch, die äußere Realität und Weltlichkeit überhaupt, obſchon das Geiſtige und Abſolute nur in dieſem Elemente zu erſcheinen hatte, zunächſt als Nichtiges geſetzt war, doch zuletzt ſich mehr und mehr wieder in poſitiver Weiſe Geltung zu verſchaffen wußte.

α. Dieſe Weltanſchauungsweiſen machen die Religion, den ſubſtantiellen Geiſt der Völker und Zeiten aus und ziehn ſich wie durch die Kunſt, ſo auch durch alle übrige Gebiete der jedesmaligen lebendigen Gegenwart hindurch. Wie nun jeder Menſch in jeder Thätigkeit, ſey ſie politiſch, religiös, künſtleriſch, wiſſenſchaftlich, ein Kind ſeiner Zeit iſt, und den weſentlichen Gehalt und die dadurch nothwendige Geſtalt derſelben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, ſo bleibt es auch die Beſtimmung der Kunſt, daß ſie für den Geiſt eines Volks den künſtleriſch gemäßen Ausdruck finde. So lange nun der Künſtler mit der Beſtimmtheit ſolcher Weltanſchauung und Religion in unmittelbarer Identität und feſtem Glauben verwebt iſt, ſo lange iſt es ihm auch wahrhafter Ernſt mit dieſem Inhalt und deſſen Darſtellung, d. h. dieſer Inhalt bleibt für ihn das Unendliche und Wahre ſeines eigenen Bewußtſeyns, ein Gehalt, mit dem er ſeiner innerſten Subjektivität nach in urſprünglicher Ein-

heit lebt, während die Geſtalt, in welcher er denſelben herausſtellt, für ihn als Künſtler die letzte, nothwendige, höchſte Art iſt, ſich das Abſolute und die Seele der Gegenſtände überhaupt zur Anſchauung zu bringen. Durch die ihm ſelber immanente Subſtanz ſeines Stoffs wird er an die beſtimmte Weiſe der Expoſition gebunden. Denn der Stoff, und damit die für denſelben gehörige Form, trägt dann der Künſtler unmittelbar in ſich, als das eigentliche Weſen ſeines Daſeyns, das er ſich nicht einbildet, ſondern das er ſelber iſt, und deshalb nur die Arbeit hat, dieß wahrhaft Weſentliche ſich objektiv zu machen, es lebendig aus ſich vorzuſtellen und herauszubilden. Nur dann iſt der Künſtler vollſtändig für ſeinen Inhalt und für die Darſtellung begeiſtert, und ſeine Erfindungen werden kein Produkt der Willkür, ſondern entſpringen in ihm, aus ihm, aus dieſem ſubſtantiellen Boden, aus dieſem Fond, deſſen Inhalt nicht eher ruht, bis er durch den Künſtler zu einer, ſeinem Begriff angemeſſenen individuellen Geſtalt gelangt iſt. Wenn wir dagegen jetzt einen griechiſchen Gott, oder als heutige Proteſtanten eine Maria zum Gegenſtande eines Skulpturwerks oder Gemäldes machen wollen, ſo iſt es uns kein wahrer Ernſt mit ſolchem Stoffe. Der innerſte Glaube iſt es, der uns dann abgeht, wenn auch der Künſtler in Zeiten des noch vollen Glaubens nicht eben das zu ſeyn braucht, was man gemeinhin einen frommen Mann nennt; wie denn auch überhaupt die Künſtler nicht grade jedesmal die Frömmſten geweſen ſind. Die Forderung iſt nur die, daß der Inhalt für den Künſtler das Subſtantielle, die innerſte Wahrheit ſeines Bewußtſeyns ausmache, und ihm die Nothwendigkeit für die Darſtellungsweiſe gebe. Denn der Künſtler iſt in ſeiner Produktion zugleich Naturweſen, ſeine Geſchicklichkeit ein natürliches Talent, ſein Wirken nicht die reine Thätigkeit des Begreifens, die ihrem Stoff ganz gegenübertritt, und ſich in freien Gedanken, im reinen Denken mit demſelben eint, ſondern als von der Naturſeite noch nicht losgelöſt, un-

mittelbar mit dem Gegenſtande vereinigt, an ihn glaubend, und dem eigenſten Selbſt nach mit ihm identiſch. Dann liegt die Subjektivität gänzlich in dem Objekt, das Kunſtwerk geht ebenſo ganz aus der ungetheilten Innerlichkeit und Kraft des Genies hervor, die Produktion iſt ferme, unwankend, und die volle Intenſität darin zuſammengehalten. Dieß iſt das Grundverhältniß dafür, daß die Kunſt in ihrer Ganzheit vorhanden ſey. —

β. Bei der Stellung dagegen, welche wir der Kunſt, im Verlaufe ihrer Entwickelung, haben anweiſen müſſen, hat ſich das ganze Verhältniß durchaus verändert. Dieß müſſen wir jedoch als kein bloßes zufälliges Unglück anſehen, von welchem die Kunſt von Außen her durch die Noth der Zeit, den proſaiſchen Sinn, den Mangel an Intereſſe u. ſ. f. betroffen wurde, ſondern es iſt die Wirkung und der Fortgang der Kunſt ſelber, welche, indem ſie den ihr ſelbſt inwohnenden Stoff zur gegenſtändlichen Anſchauung bringt, auf dieſem Wege ſelbſt durch jeden Fortſchritt einen Beitrag liefert, ſich ſelber von dem dargeſtellten Inhalt zu befreien. Was wir als Gegenſtand durch die Kunſt oder das Denken ſo vollſtändig vor unſerem ſinnlichen oder geiſtigen Auge haben, daß der Gehalt erſchöpft, daß alles heraus iſt, und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt, daran verſchwindet das abſolute Intereſſe. Denn Intereſſe findet nur bei friſcher Thätigkeit ſtatt. Der Geiſt arbeitet ſich nur ſo lange in den Gegenſtänden herum, ſo lange noch ein Geheimes, Nichtoffenbares darin iſt. Dieß iſt der Fall, ſo lange der Stoff noch identiſch mit uns iſt. Hat nun aber die Kunſt die weſentlichen Weltanſchauungen, die in ihrem Begriffe liegen, ſo wie den Kreis des Inhalts, welcher dieſen Weltanſchauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, ſo iſt ſie dieſen jedesmal für ein beſonderes Volk, eine beſondere Zeit beſtimmten Gehalt los geworden, und das wahrhafte Bedürfniß, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfniß ſich gegen den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren; wie in

Griechenland Ariſtophanes z. B. ſich gegen ſeine Gegenwart und Lucian ſich gegen die geſammte griechiſche Vergangenheit erhob, und in Italien und Spanien, beim ſcheidenden Mittelalter, Arioſto und Cervantes ſich gegen das Ritterthum zu wenden anfingen.

Gegenüber der Zeit nun, in welcher der Künſtler durch ſeine Nationalität und Zeit, ſeiner Subſtanz nach, innerhalb einer beſtimmten Weltanſchauung und deren Gehalt und Darſtellungsformen ſteht, finden wir einen ſchlechthin entgegengeſetzten Standpunkt, welcher in ſeiner vollſtändigen Ausbildung erſt in der neueſten Zeit von Wichtigkeit iſt. In unſeren Tagen hat ſich faſt bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik, und bei uns Deutſchen die Freiheit des Gedankens auch der Künſtler bemächtigt, und ſie in Betreff auf den Stoff und die Geſtalt ihrer Produktion, nachdem auch die nothwendigen beſondern Stadien der romantiſchen Kunſtform durchlaufen ſind, ſo zu ſagen zu einer tabula rasa gemacht. Das Gebundenſeyn an einen beſonderen Gehalt und eine nur für dieſen Stoff paſſende Art der Darſtellung iſt für den heutigen Künſtler etwas Vergangenes, und die Kunſt dadurch ein freies Inſtrument geworden, das er nach Maaßgabe ſeiner ſubjektiven Geſchicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch ſey, gleichmäßig handhaben kann. Der Künſtler ſteht damit über den beſtimmten konſekrirten Formen und Geſtaltungen, und bewegt ſich frei für ſich, unabhängig von dem Gehalt und der Anſchauungsweiſe, in welcher ſonſt dem Bewußtſeyn das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form iſt mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der Natur, dem bewußtloſen ſubſtantiellen Weſen des Künſtlers identiſch, jeder Stoff darf ihm gleichgültig ſeyn, wenn er nur dem formellen Geſetz, überhaupt ſchön und einer künſtleriſchen Behandlung fähig zu ſeyn nicht widerſpricht. Es giebt heutiges Tages keinen Stoff, der an und für ſich über dieſer Relativität ſtände, und wenn er auch dar-

über erhaben iſt, ſo iſt doch wenigſtens kein abſolutes Bedürfniß vorhanden, daß er von der Kunſt zur Darſtellung gebracht werde. Deshalb verhält ſich der Künſtler zu ſeinem Inhalt im Ganzen gleichſam als Dramatiker, der andere, fremde Perſonen aufſtellt und exponirt. Er legt zwar auch jetzt noch ſein Genie hinein, er webt von ſeinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualiſirung hingegen iſt nicht die ſeinige, ſondern er gebraucht in dieſer Rückſicht ſeinen Vorrath von Bildern, Geſtaltungsweiſen, früheren Kunſtformen, die ihm, für ſich genommen, gleichgültig ſind, und nur wichtig werden, wenn ſie ihm gerade für dieſen oder jenen Stoff als die paſſendſten erſcheinen. In den meiſten Künſten, beſonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenſtand dem Künſtler von Außen her, er arbeitet auf Beſtellung, und hat nun bei den heiligen oder profanen Geſchichten, Scenen, Portraiten, Kirchenbauten u. ſ. f. nur darauf zu ſehen, was daraus zu machen iſt. Denn wie ſehr er auch ſein Gemüth in den gegebenen Inhalt hineinbildet, ſo bleibt ihm derſelbe doch immer ein Stoff, der nicht für ihn ſelbſt unmittelbar das Subſtantielle ſeines Bewußtſeyns iſt. Es hilft da weiter nichts, ſich vergangene Weltanſchauungen wieder, ſo zu ſagen, ſubſtantiell aneignen, d. i., ſich in Eine dieſer Anſchauungsweiſen feſthineinmachen zu wollen, als z. B. katholiſch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunſt wegen Viele gethan, um ihr Gemüth zu fixiren, und die beſtimmte Begränzung ihrer Darſtellung für ſich ſelbſt zu etwas An-und-für-ſich-ſeyendem werden zu laſſen. Der Künſtler darf nicht erſt nöthig haben, mit ſeinem Gemüth in's Reine zu kommen, und für ſein eigenes Seelenheil ſorgen zu müſſen; ſeine große, freie Seele muß von Hauſe aus, ehe er an's Produciren geht, wiſſen und haben, woran ſie iſt, und ihrer ſicher und in ſich zuverſichtlich ſeyn, und beſonders bedarf der heutige große Künſtler der freien Ausbildung des Geiſtes, in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf

beſtimmte Formen der Anſchauung und Darſtellung beſchränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgeſetzt iſt, über welche der freie Geiſt ſich zum Meiſter gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für ſich geheiligten Bedingungen ſeiner Expoſition und Geſtaltungsweiſe ſieht, ſondern ihnen nur Werth durch den höheren Gehalt zuſchreibt, den er wiederſchaffend als ihnen gemäß in ſie hineinlegt.

In dieſer Weiſe ſteht dem Künſtler, deſſen Talent und Genie für ſich von der früheren Beſchränkung auf eine beſtimmte Kunſtform befreit iſt, jetzt jede Form, wie jeder Stoff zu Dienſt und zu Gebot.

γ. Fragen wir nun aber endlich nach dem Inhalt und den Formen, welche dieſer Stufe, ihrem allgemeinen Standpunkte nach, als eigenthümlich betrachtet werden können, ſo ergiebt ſich Folgendes.

Die allgemeinen Kunſtformen bezogen ſich vornehmlich auf die abſolute Wahrheit, welche die Kunſt erreicht, und fanden den Urſprung ihrer Beſonderung in der beſtimmten Auffaſſung deſſen, was dem Bewußtſeyn als das Abſolute galt, und in ſich ſelbſt das Princip ſeiner Geſtaltungsart trug. Wir haben in dieſer Beziehung Naturbedeutungen als Inhalt, Naturdinge und menſchliche Perſonifikationen als Form der Darſtellung im Symboliſchen hervortreten ſehn, im Klaſſiſchen die geiſtige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart, über welcher die abſtrakte Nothwendigkeit des Schickſals ſtand; im Romantiſchen die Geiſtigkeit mit ihr ſelbſt immanenter Subjektivität, für deren Innerlichkeit die äußere Geſtalt zufällig blieb. Auch in dieſer letzten Kunſtform war, wie in den früheren, das Göttliche an und für ſich Gegenſtand der Kunſt. Dieß Göttliche nun aber hatte ſich zu objektiviren, zu beſtimmen, und damit aus ſich zum weltlichen Gehalt der Subjektivität fortzugehn. Zunächſt lag das Unendliche der Perſönlichkeit in der Ehre, Liebe, Treue, dann in der beſonderen Individualität, in dem

beſtimmten Charakter, der ſich mit dem beſonderen Gehalt des menſchlichen Daſeyns zuſammenſchloß. Das Verwachſenſeyn mit ſolcher ſpecifiſchen Beſchränktheit des Inhalts endlich hob der Humor, der alle Beſtimmtheit wankend zu machen und zu löſen wußte, wieder auf, und ließ die Kunſt dadurch über ſich ſelbſt hinausgehn. In dieſem Hinausgehn jedoch der Kunſt über ſich ſelber iſt ſie ebenſoſehr ein Zurückgehn des Menſchen in ſich ſelbſt, ein Hinabſteigen in ſeine eigene Bruſt, wodurch die Kunſt alle feſte Beſchränkung auf einen beſtimmten Kreis des Inhalts und der Auffaſſung von ſich abſtreift, und zu ihrem neuen Heiligen den Humanus macht, die Tiefen und Höhen des menſchlichen Gemüths als ſolchen, das allgemein Menſchliche in ſeinen Freuden und Leiden, ſeinen Beſtrebungen, Thaten und Schickſalen. Hiermit erhält der Künſtler ſeinen Inhalt an ihm ſelber, und iſt der wirklich ſich ſelbſt beſtimmende, die Unendlichkeit ſeiner Gefühle und Situationen betrachtende, erſinnende und ausdrükkende Menſchengeiſt, dem nichts mehr fremd iſt, was in der Menſchenbruſt lebendig werden kann. Es iſt dieß ein Gehalt, der nicht an und für ſich künſtleriſch beſtimmt bleibt, ſondern die Beſtimmtheit des Inhalts und des Ausgeſtaltens der willkürlichen Erfindung überläßt, doch kein Intereſſe ausſchließt, da die Kunſt nicht mehr das nur darzuſtellen braucht, was auf einer ihrer beſtimmten Stufen abſolut zu Hauſe iſt, ſondern alles, worin der Menſch überhaupt heimiſch zu ſeyn die Befähigung hat.

Bei dieſer Breite und Mannigfaltigkeit des Stoffs iſt nun vor allem die Forderung zu ſtellen, daß ſich in Rückſicht auf die Behandlungsweiſe überall zugleich die heutige Gegenwärtigkeit des Geiſtes kund gebe. Der moderne Künſtler kann ſich freilich Alten und Aelteren zugeſellen; Homeride, auch nur als Letzter, zu ſeyn iſt ſchön, und auch Gebilde, welche die mittelaltrige Wendung der romantiſchen Kunſt wiederſpiegeln, werden ihre Verdienſte haben; aber ein Anderes iſt dieſe Allgemeingültigkeit, Tiefe und Eigenthümlichkeit eines Stoffs, und ein An-

deres seine Behandlungsweise. Kein Homer, Sophokles u. s. f., kein Dante, Arioſt oder Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten, was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; — es sind dieß Stoffe, Weisen sie anzuschaun und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler. — Wir müssen den Franzosen zwar einen Vorwurf in Rücksicht auf das Historische und eine Kritik in Betreff auf Schönheit daraus machen, griechische und römische Helden, Chinesen und Peruaner als französische Prinzen und Prinzessinnen dargestellt, und ihnen die Motive und Ansichten der Zeit Ludwig des 14ten und 15ten gegeben zu haben, doch wenn nur diese Motive und Ansichten in sich selbst tiefer und schöner gewesen wären, so würde dies Herüberziehn in die Gegenwart der Kunst nichts eben Schlimmes seyn. Im Gegentheil, alle Stoffe, sie seyen aus welcher Zeit und Nation es sey, erhalten ihre Kunstwahrheit nur als diese lebendige Gegenwärtigkeit, in welcher sie die Brust des Menschen, den Reflex seiner füllt, und Wahrheit uns zur Empfindung und Vorstellung bringt. Das Erscheinen und Wirken des unvergänglich Menschlichen in seiner vielseitigsten Bedeutung und unendlichen Herumbildung ist es, was in diesem Gefäß menschlicher Situationen und Empfindungen den absoluten Gehalt unserer Kunst itzt ausmachen kann.

Blicken wir nun, nach dieser allgemeinen Feststellung des eigenthümlichen Inhalts dieser Stufe auf das zurück, was wir als die Auflösungsformen der romantischen Kunst zuletzt betrachtet haben, so hoben wir vornehmlich das Zerfallen der Kunst, die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt auf der einen Seite, auf der anderen dagegen im Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach, heraus. Zum Schluß können wir nun noch innerhalb des vorhin angedeuteten Stoffs ein Zusammenfassen jener Extreme der romantischen Kunst bemerklich machen. Wie wir

nämlich beim Fortſchritt vom Symboliſchen zu der klaſſiſchen Kunſt die Uebergangsformen des Bildes, der Vergleichung und des Epigramms u. ſ. f. betrachteten, ſo haben wir hier im Romantiſchen einer ähnlichen Form Erwähnung zu thun. In jenen Auffaſſungsweiſen war die Hauptſache das Auseinanderfallen der inneren Bedeutung und der äußeren Geſtalt, eine Scheidung, welche partiell durch die ſubjektive Thätigkeit des Künſtlers aufgehoben, und beſonders im Epigramm möglichſt zur Identifikation umgewandelt wurde. Die romantiſche Kunſt nun war von Hauſe aus die tiefere Entzweiung der ſich in ſich befriedigenden Innerlichkeit, welche, da dem in ſich ſeyenden Geiſte überhaupt das Objektive nicht vollkommen entſpricht, gebrochen oder gleichgültig gegen daſſelbe blieb. Dieſer Gegenſatz hat ſich im Verlauf der romantiſchen Kunſt darin entwickelt, daß wir bei dem alleinigen Intereſſe für die zufällige Aeußerlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mußten. Wenn ſich nun aber dieſe Befriedigung an der Aeußerlichkeit wie an der ſubjektiven Darſtellung, dem Princip des Romantiſchen gemäß, zu einem Vertiefen des Gemüths in den Gegenſtand ſteigert, und es dem Humor andererſeits auch auf das Objekt und deſſen Geſtaltung innerhalb ſeines ſubjektiven Reflexes ankommt, ſo erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenſtande, einen gleichſam *objektiven* Humor. Solch eine Verinnigung jedoch kann nur partiell ſeyn, und ſich etwa nur im Umfange eines Liedes, oder nur als Theil eines größeren Ganzen äußern. Denn ſich ausdehnend und innerhalb der Objektivität durchführend würde es zur Handlung und Begebenheit und zu einer objektiven Darſtellung derſelben werden müſſen. Was wir dagegen hierher rechnen dürfen, iſt mehr ein empfindungsvolles Sich-ergehen des Gemüths in dem Gegenſtande, das wohl zur Entfaltung kommt, aber eine *ſubjektive* geiſtreiche Bewegung der Phantaſie und des Herzens bleibt, ein Einfall, der aber nicht bloß zufällig und willkürlich, ſondern eine innere

Bewegung des Geistes ist, die sich ganz ihrem Gegenstande widmet, und ihn zum Interesse und Inhalt behält.

Wir können in dieser Beziehung dergleichen letzte Kunstblüthen dem alten griechischen Epigramm gegenüberstellen, in welchem diese Form in ihrer ersten einfachsten Gestalt hervortrat. Die Form, die hier gemeint ist, zeigt sich erst, wenn das Besprechen des Gegenstandes nicht ein bloßes Nennen, nicht eine Inschrift oder Aufschrift ist, welche nur sagt, was überhaupt der Gegenstand sey, sondern wenn eine tiefere Empfindung, ein treffender Witz, eine sinnreiche Reflexion und geistvolle Bewegung der Phantasie hinzukommen, die das Kleinste durch die Poesie der Auffassung beleben und erweitern; dergleichen Gedichte nun aber an oder über Etwas, einen Baum, Mühlbach, den Frühling u. s. f. über Lebendige und Todte, können von der unendlichsten Mannigfaltigkeit seyn und unter jedem Volke entstehn, doch bleiben sie untergeordneter Art, und werden überhaupt leicht lahm, denn besonders bei ausgebildeter Reflexion und Sprache wird Jedem bei den meisten Gegenständen und Verhältnissen irgend etwas einfallen, das er nun auch, wie Jeder einen Brief zu schreiben versteht, auszudrücken die Geschicklichkeit hat. Solch eines allgemeinen, oft, wenn auch mit neuen Nüancen, wiederholten Singsangs wird man bald überdrüssig. Es handelt sich deshalb auf dieser Stufe hauptsächlich darum, daß sich das Gemüth mit seiner Innigkeit, daß sich ein tiefer Geist und reiches Bewußtseyn in die Zustände, Situation u. s. f. ganz hineinlebe, darin verweile, und aus dem Gegenstande dadurch etwas Neues, Schönes, in sich selbst Werthvolles mache.

Hiefür geben besonders die Perser und Araber in der morgenländischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu thun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die Gegenwart und die subjektive heutige Innigkeit ab. Auch die Spa-

nier und Italiener haben hierin Vortreffliches geleiſtet. Klopſtock ſagt zwar von Petrarka:

— Laura beſang Petrarka in Liedern,
Zwar dem Bewunderer ſchön, aber dem Liebenden nicht,

doch Klopſtock's Liebes-Oden ſind ſelber nur voll moraliſcher Reflexionen, trübſeliger Sehnſucht und heraufgeſchrobener Leidenſchaft für das Glück der Unſterblichkeit, während wir in Petrarca die Freiheit der in ſich ſelbſt geadelten Empfindung bewundern, welche, wie ſehr ſie auch das Verlangen nach der Geliebten ausdrückt, doch in ſich ſelber befriedigt iſt. Denn das Verlangen, die Begierde kann zwar bei dem Kreiſe dieſer Gegenſtände, wenn er ſich auf Wein und Liebe, auf die Schenke und den Schenken beſchränkt, nicht fehlen, wie denn auch die Perſer z. B. von höchſter Ueppigkeit der Bilder ſind, aber die Phantaſie entfernt hier in ihrem ſubjektiven Intereſſe den Gegenſtand ganz aus dem Kreiſe des praktiſchen Verlangens, ſie hat ein Intereſſe nur in dieſer phantaſievollen Beſchäftigung, welche ſich in ihren hundert wechſelnden Wendungen und Einfällen in freieſter Weiſe genügt, und mit den Freuden wie mit dem Grame auf's geiſtreichſte ſpielt. Auf dem Standpunkte einer gleich geiſtreichen Freiheit, aber ſubjektiv innigeren Tiefe der Phantaſie ſtehn unter neueren Dichtern hauptſächlich Goethe in ſeinem weſtöſtlichen Divan, und Rückert. Beſonders unterſcheiden ſich Goethe's Gedichte im Divan weſentlich von ſeinen frühern. In „Willkomm und Abſchied" z. B. iſt die Sprache, die Schilderung zwar ſchön, die Empfindung innig, aber ſonſt die Situation ganz gewöhnlich, der Ausgang trivial, und die Phantaſie und ihre Freiheit hat nichts weiter hinzugethan. Ganz anders iſt das Gedicht im weſtöſtlichen Divan, „Wiederfinden" überſchrieben. Hier iſt die Liebe ganz in die Phantaſie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergeſtellt. Ueberhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieſer Art keine ſubjektive Sehnſucht, kein Verliebtſeyn, keine Begierde vor uns, ſondern

ein reines Gefallen an den Gegenſtänden, ein unerſchöpfliches Sich-ergehen der Phantaſie, ein harmloſes Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien auch der Reime und künſtlichen Versmaaße, und dabei eine Innigkeit und Frohheit des ſich in ſich ſelber bewegenden Gemüthes, welche durch die Heiterkeit des Geſtaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beſchränkung der Wirklichkeit hinausheben.

Hiermit können wir die Betrachtung der beſonderen Formen, zu welchen ſich das Ideal der Kunſt in ſeinem Entwickelungsgange auseinanderlegt, beſchließen. Ich habe dieſe Formen zum Gegenſtande einer weitläufigeren Unterſuchung gemacht, um den Inhalt derſelben, aus welchem ſich auch die Darſtellungsweiſe herleitet, anzugeben. Denn der Gehalt iſt es, der, wie in allem Menſchenwerk, ſo auch in der Kunſt, entſcheidet. Die Kunſt, ihrem Begriffe nach, hat nichts Anderes zu ihrem Beruf, als das in ſich ſelbſt Gehaltvolle zu adäquater, ſinnlicher Gegenwart herauszuſtellen, und die Philoſophie der Kunſt muß es ſich deshalb zu ihrem Hauptgeſchäft werden laſſen, was dieß Gehaltvolle und ſeine ſchöne Erſcheinungsweiſe iſt, denkend zu begreifen.

Aeſthetik.

Dritter Theil.

Das Syſtem der einzelnen Künſte.

Digitized by Google

Der erſte Theil unſerer Wiſſenſchaft betraf den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit des Schönen in Natur und Kunſt; das wahre Schöne und die wahre Kunſt, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit ſeiner Grundbeſtimmungen, unabhängig von ſeinem beſonderen Inhalt und ſeinen unterſchiedenen Erſcheinungsweiſen.

Dieſe in ſich gediegene Einheit des Kunſtſchönen entfaltete ſich zweitens in ſich ſelbſt zu einer Totalität von Kunſtformen, deren Beſtimmtheit zugleich eine Beſtimmtheit des Inhalts war, welchen der Kunſtgeiſt aus ſich ſelbſt zu einem in ſich gegliederten Syſtem ſchöner Weltanſchauungen des Göttlichen und Menſchlichen hervorzubilden hatte.

Was dieſen beiden Sphären noch abgeht, iſt die Wirklichkeit im Elemente des Aeußerlichen ſelber. Denn obſchon wir ſowohl beim Ideal als ſolchen, als bei den beſonderen Formen des Symboliſchen, Klaſſiſchen und Romantiſchen ſtets von der Beziehung der vollſtändigen Vermittelung der Bedeutung als des Innern, und ihrer Geſtaltung im Aeußeren und Erſcheinenden ſprachen, ſo galt doch dieſe Realiſirung nur die ſelbſt noch innere Produktion der Kunſt im Kreiſe der allgemeinen Weltanſchauungen, zu denen ſie ſich auseinanderbreitet. Indem es nun aber im Begriff des Schönen ſelber liegt, ſich als Kunſtwerk äußerlich für die unmittelbare Anſchauung, für die Sinne und ſinnliche Vorſtellung objektiv zu machen, ſo daß das Schöne nur durch dieß ihm ſelber zugehörige Daſeyn erſt wahrhaft für

ſich ſelber zum Schönen und zum Ideal wird, ſo haben wir dritteus noch dieſen Kreis des im Elemente des Sinnlichen ſich verwirklichenden Kunſtwerks zu überſchauen. Denn erſt durch dieſe letzte Geſtaltung iſt das Kunſtwerk wahrhaft konkret, ein zugleich reales, in ſich abgeſchloſſenes, einzelnes Individuum. —

Den Inhalt dieſes dritten Gebietes der Aeſthetik kann nur das Ideal ausmachen, da es die Idee des Schönen in der Geſammtheit ihrer Weltanſchauungen iſt, welche ſich objektivirt. Das Kunſtwerk iſt deshalb auch jetzt noch als eine in ſich gegliederte Totalität zu faſſen, doch als ein Organismus, deſſen Unterſchiede, wenn ſie im zweiten Theile ſchon ſich zu einem Kreiſe weſentlich verſchiedener Weltanſchauungen beſonderten, jetzt als vereinzelte Glieder auseinanderfallen, von denen jedes für ſich zum ſelbſtſtändigen Ganzen wird, und in dieſer Einzelnheit die Totalität der unterſchiedenen Kunſtformen zur Darſtellung bringen kann. An ſich, dem Begriffe nach, gehört zwar die Geſammtheit dieſer neuen Wirklichkeit der Kunſt zu einer Totalität; indem es aber das Bereich der ſinnlichen Gegenwart iſt, in welchem dieſelbe ſich real wird, ſo löſt ſich jetzt das Ideal in ſeine Momente auf, und giebt ihnen ein für ſich ſelbſtſtändiges Beſtehen, obſchon ſie zu einandertreten, ſich weſentlich auf einander beziehen und wechſelſeitig ergänzen können. Dieſe reale Kunſtwelt iſt das Syſtem der einzelnen Künſte.

Wie nun die beſonderen Kunſtformen, als Totalität genommen, in ſich einen Fortgang, eine Entwickelung des Symboliſchen zum Klaſſiſchen und Romantiſchen haben, ſo finden wir einerſeits auch in den einzelnen Künſten den ähnlichen Fortgang, in ſofern es eben die Kunſtformen ſelber ſind, welche durch die einzelnen Künſte ihr Daſeyn erhalten. Andererſeits jedoch haben die einzelnen Künſte auch, unabhängig von den Kunſtformen, welche ſie objektiviren, in ſich ſelbſt ein Werden, einen Verlauf, der in dieſer ſeiner abſtrakteren Beziehung allen gemeinſchaftlich iſt. Jede Kunſt hat ihre Blüthezeit voll-

endeter Ausbildung als Kunst, und diesseits und jenseits ein Vor und Nach dieser Vollendung. Denn die Produkte sämmtlicher Künste sind Geisteswerke, und deshalb nicht innerhalb ihres bestimmten Bereichs unmittelbar fertig, wie die Gebilde der Natur, sondern ein Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.

Diese abstrakteren Unterschiede, deren Verlauf wir, da sich derselbe in allen Künsten geltend macht, hier gleich anfangs kurz andeuten wollen, sind das, was man gewöhnlich unter dem Namen des strengen, idealen und angenehmen Styls als die verschiedenen Kunststyle zu bezeichnen pflegt, welche sich hauptsächlich auf die allgemeine Anschauungs- und Darstellungsweise, Theils in Ansehung der äußerlichen Form und deren Unfreiheit, Freiheit, Einfachheit, Ueberladung in Einzelnheiten u. s. f., überhaupt auf alle Seiten beziehn, nach welchen die Bestimmtheit des Inhalts herausbricht in die äußerliche Erscheinung, Theils die Seite der technischen Bearbeitung des sinnlichen Materials betreffen, in welchem die Kunst ihren Gehalt zum Daseyn bringt.

Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, daß die Kunst mit dem Einfachen und Natürlichen den Anfang gemacht habe. Man kann dieß freilich in gewissem Sinne zugeben; das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem ächten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein Anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst, als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Rohheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z. B. Kinder einfache Figuren machen, und mit ein Paar ungestaltigen Strichen eine menschliche Gestalt, ein Pferd u. s. f. hinzeichnen. Die Schönheit, als Geisteswerk, dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Uebung, und das Einfache, als Einfachheit des Schönen, die ideale Größe, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermitte-

lungen dahin gekommen iſt, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausſchweifende, Mühſelige zu überwinden, und alle Vorarbeiten und Zurüſtungen eben in dieſem Siege zu verſtecken und zu tilgen, ſo daß nun die freie Schönheit ganz ungehindert wie in einem Guße hervorgegangen zu ſeyn ſcheint. Es geht damit, wie mit dem Benehmen eines gebildeten Menſchen, der ſich in allem, was er ſagt und thut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch dieſe einfache Freiheit nicht etwa von Hauſe aus beſitzt, ſondern ſie erſt als Reſultat einer vollendeten Durchbildung erlangt hat.

Der Natur der Sache wie der wirklichen Geſchichte nach erſcheint deshalb die Kunſt in ihren Anfängen vielmehr als Künſtlichkeit und Schwerfälligkeit, ausführlich oft in Nebenſachen, mühſelig in Ausarbeitung der Bekleidungen und Umgebungen überhaupt, und je zuſammengeſetzter und mannigfaltiger dieß Aeußere iſt, deſto einfacher iſt dann das eigentlich Ausdrucksvolle, d. h. deſto dürftiger bleibt der wahrhaft freie, lebendige Ausdruck des Geiſtigen in ſeinen Formen und Bewegungen.

Nach dieſer Seite hin geben daher die erſten älteſten Kunſtwerke in allen einzelnen Künſten den in ſich abſtrakteſten Inhalt, einfache Geſchichten in der Poeſie, gährende Theogonieen mit abſtrakten Gedanken und deren unvollkommener Ausbildung, einzelne Heilige in Stein und Holz u. ſ. f., und die Darſtellung bleibt ungefügig, einförmig oder verworren, ſteif, trocken. Beſonders in der bildenden Kunſt iſt der Geſichtsausdruck ſtumpf, in der Ruhe nicht des geiſtigen tiefen in ſich Sinnens, ſondern der thieriſchen Leerheit, oder umgekehrt ſcharf und übertrieben in charakteriſtiſchen Zügen. Ebenſo ſind auch die Körperformen und deren Bewegung todt, die Arme z. B. am Leibe, die Beine nicht auseinander, oder ungeſchickt, winklicht, ſcharf bewegt, auch ſonſt die Figuren ungeſtalt, kurz zuſammengedrängt, oder übermäßig mager und gedehnt. Auf die Außenwerke dagegen, Ge-

wänder, Haare, Waffen und sonstigen Putz ist meist viel Liebe und Fleiß verwandt, aber die Falten der Gewänder z. B. bleiben hölzern und selbstständig, ohne sich den Körperformen zu fügen, — wie wir bei Marienbildern und Heiligen aus früher Zeit oft genug sehen können, — Theils in einförmiger Regelmäßigkeit nebeneinander, Theils vielfach in harten Winkeln gebrochen, nicht hinfließend, sondern breit und weitläufig herumgelegt. Ebenso sind erste Poesien abgerissen, verbindungslos, monoton, nur von Einer Vorstellung oder Empfindung abstrakt beherrscht, oder auch wild, heftig, das Einzelne unklar verschlungen, und das Ganze noch nicht zu einer festen inneren Organisation gebändigt.

Der Styl aber, wie wir ihn hier zu betrachten haben, fängt deshalb nach solchen Vorarbeiten erst mit der eigentlich schönen Kunst an. In ihr ist er zwar anfangs gleichfalls noch herb, doch schöner bereits zur Strenge gemildert. Dieser strenge Styl ist die höhere Abstraktion des Schönen, welche beim Gewichtigen Halt macht, dieß in seinen großen Massen ausdrückt und darstellt, die Lieblichkeit und Anmuth noch verschmäht, die Sache allein herrschen läßt, und auf die Nebendinge vornehmlich nicht viel Fleiß und Ausbildung verwendet. Dabei hält sich der strenge Styl auch noch an die Nachbildung des Vorhandenen. Wie er nämlich einerseits dem Inhalt nach, in Rücksicht auf Vorstellungen und Darstellung, im Gegebenen, in der vorhandenen geheiligten religiösen Tradition z. B. steht, so will er auch andererseits für die äußere Form die Sache und nicht seine eigene Erfindung bloß gewähren lassen. Denn er begnügt sich mit der allgemeinen großartigen Wirkung, daß die Sache sey, und folgt somit auch im Ausdruck dem Seyenden und Daseyenden. Ebenso aber ist alles Zufällige von diesem Style entfernt gehalten, damit nicht die Willkür und Freiheit der Subjektivität hereinzudringen scheine; die Motive sind einfach, der dargestellten Zwecke wenige, und so kommt denn auch keine

große Mannigfaltigkeit im Einzelnen der Gestaltung, Muskeln, Bewegungen hervor.

Der ideale, rein schöne Styl zweitens schwebt in der Mitte zwischen dem nur substantiellen Ausdrucke der Sache und zwischen dem gänzlichen Heraustreten zum Gefälligen. Wir können als den Charakter dieses Styls die höchste Lebendigkeit in einer schönen stillen Größe bezeichnen, wie dieselbe in Phidias Werken oder im Homer zu bewundern ist. Es ist dieß eine Lebendigkeit aller Punkte, Formen, Wendungen, Bewegungen, Glieder, in der nichts unbedeutend und ausdruckslos, sondern alles thätig und wirksam ist, und die Regung, den Puls des freien Lebens selber, wo das Kunstwerk nur irgend mag betrachtet werden, zeigt; eine Lebendigkeit, die aber wesentlich nur Ein Ganzes darstellt, nur Ausdruck Eines Inhalts, Einer Individualität und Handlung ist.

In solcher wahrhaften Lebendigkeit finden wir dann weiterhin zugleich den Hauch der Grazie über das ganze Werk ausgegossen. Die Grazie ist ein Herüberschwenden zum Zuhörer, Zuschauer, das der strenge Styl verschmäht. Doch wenn sich die Charis, Gratia, nur auch als einen Dank, eine Gefälligkeit gegen einen Anderen erweist, so bleibt sie doch in dem idealen Style durchaus von jeder Sucht zu gefallen frei. Wir können uns dieß spekulativer so erklären. Die Sache ist das koncentrirte Substantielle, für sich Abgeschlossene. Indem sie aber durch die Kunst in die Erscheinung hereintritt, und sich damit, so zu sagen, bemüht für Andere da zu seyn, aus ihrer Einfachheit und Gediegenheit in sich zur Partikularisation, Vertheilung und Vereinzelung überzugehn, so ist diese Fortentwickelung zur Existenz für Andere gleichsam als eine Gefälligkeit von Seiten der Sache anzusprechen, in sofern sie für sich dieses konkreteren Daseyns nicht zu bedürfen scheint, und sich dennoch für uns vollständig in dasselbe hinein ergießt. Solch eine Anmuth darf sich jedoch auf dieser Stufe nur geltend machen, wenn das Substantielle zugleich, als in sich gehalten, auch unbekümmert gegen seine

Grazie der Erscheinung dasteht, welche nur nach Außen, als eine erste Art von Ueberfluß, erblüht. Diese Gleichgültigkeit der inneren Zuversicht für sein Daseyn, diese Ruhe seiner in sich selbst ist es, was die schöne Nachlässigkeit der Grazie ausmacht, welche unmittelbar keinen Werth in diese ihre Erscheinung legt. Eben hierin ist zugleich das Hohe des schönen Styls zu suchen. Die schöne freie Kunst ist sorglos in der äußeren Form, in der sie keine eigenthümliche Reflexion, keinen Zweck, keine Absichtlichkeit merken läßt, sondern in jedem Ausdruck, jeder Wendung nur hinweist auf die Idee und Seele des Ganzen. Nur hierdurch erhält sich das Ideale des schönen Styls, der weder herb noch streng ist, sondern sich zur Heiterkeit des Schönen schon erweicht. Es ist keiner Aeußerung, keinem Theile Gewalt angethan, jedes Glied erscheint für sich, erfreut sich einer eigenen Existenz, doch bescheidet sich zugleich, nur Moment des Ganzen zu seyn. Dieß allein giebt, bei der Tiefe und Bestimmtheit der Individualität und des Charakters, die Anmuth der Belebung; einerseits herrscht nur die Sache, aber in der Ausführlichkeit, in der klaren und doch vollen Mannigfaltigkeit der Züge, welche die Erscheinung ganz bestimmt, deutlich, lebendig und gegenwärtig machen, wird der Zuschauer gleichsam von der Sache als solcher befreit, in sofern er ihr konkretes Leben vollständig vor sich hat.

Durch diesen letzten Punkt nun aber geht der ideale Styl, sobald er diese Wendung gegen die äußere Seite der Erscheinung noch weiter verfolgt, in den gefälligen, angenehmen Styl über. Hier giebt sich sogleich eine andere Intention kund, als die Lebendigkeit der Sache selbst. Das Gefallen, die Wirkung nach Außen kündigt sich als Zweck an, und wird eine Angelegenheit für sich. So gehört z. B. der berühmte Apoll von Belvedere nicht wohl selbst zum gefälligen Styl, aber wenigstens zum Uebergange vom hohen Ideal zum Reizenden. Indem bei solcher Art der Gefälligkeit nicht mehr die Eine Sache selbst es ist, auf welche sich die ganze äußere Erscheinung zurückführt, so

werden auf dieſe Weiſe die Beſonderheiten, auch wenn ſie zunächſt noch aus der Sache ſelbſt hervorgehen und durch ſie nothwendig ſind, dennoch mehr und mehr unabhängig. Man fühlt, daß ſie als Verzierungen, gefliſſentliche Epiſoden angebracht, eingeſchaltet ſind. Doch eben, weil ſie Zufälligkeiten für die Sache bleiben, und ihre weſentliche Beſtimmung nur in der Beziehung auf den Zuſchauer oder Leſer haben, ſchmeicheln ſie der Subjektivität, für welche gearbeitet iſt. Virgil und Horaz z. B. erfreuen nach dieſer Seite durch einen ausgebildeten Styl, dem man die Vielſeitigkeit der Intentionen, die Bemühung um das Gefallen anſieht. In der Architektur, Skulptur und Malerei verſchwinden durch die Gefälligkeit die einfachen, großartigen Maſſen, allenthalben zeigen ſich kleine Bildchen für ſich, Schmuck, Zierrathen, Grübchen in den Wangen, zierlicher Haarputz, Lächeln, mannigfaltiger Faltenwurf der Gewänder, lockende Farben und Formen, auffallende, ſchwierige, aber doch ungezwungen bewegte Stellungen u. ſ. f. In der ſogenannten gothiſchen oder deutſchen Baukunſt z. B., wo ſie zum Gefälligen fortgeht, finden wir eine in's Unendliche ausgebildete Zierlichkeit, ſo daß das Ganze aus lauter Säulchen übereinander, mit den mannigfaltigſten Verzierungen, Thürmchen, Spitzen u. ſ. f., zuſammengeſetzt erſcheint, die für ſich gefallen, ohne jedoch den Eindruck der großen Verhältniſſe und nicht zu überbietenden Maſſen zu zerſtören.

In ſofern nun aber dieſe ganze Stufe der Kunſt auf die Wirkung nach Außen hin und durch die Darſtellung des Aeußeren losgeht, können wir als ihre weitere Allgemeinheit den Effekt angeben, der ſich denn auch des Ungefälligen, Angeſtrengten, Koloſſalen, wohin z. B. das ungeheure Genie des Michel Angelo oft ausgeſchweift iſt, ſchroffer Kontraſte u. ſ. f. als Mittel des Eindrucks bedienen kann. Der Effekt überhaupt iſt die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, ſo daß ſich das Gebilde nicht mehr für ſich ruhig, ſelbſtgenügend, heiter

darstellt, sondern sich herauskehrt, und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft, und sich mit ihm durch die Darstellungsweise selbst in Verhältniß zu setzen versucht. Beides, die Ruhe in sich und die Wendung gegen den Beschauer, muß zwar im Kunstwerk vorhanden seyn, aber die Seiten müssen sich im reinsten Gleichgewicht befinden. Ist das Kunstwerk im strengen Styl ganz nur in sich verschlossen, ohne zum Zuschauer sprechen zu wollen, so läßt es kalt; tritt es zu sehr gegen ihn heraus, so gefällt es, aber ohne die Gediegenheit, oder nicht durch die Gediegenheit des Inhalts und die einfache Auffassung und Darstellung desselben. Dieß Heraustreten fällt dann in die Zufälligkeit des Erscheinens, und macht das Gebilde selbst zu solch einer Zufälligkeit, in welcher wir nicht mehr die Sache und ihre durch sich selbst begründete nothwendige Form, sondern den Dichter und Künstler mit seinen subjektiven Intentionen, seinem Machwerk und seiner Geschicklichkeit der Ausführung erkennen. Dadurch wird das Publikum ganz von dem wesentlichen Inhalt der Sache frei, und befindet sich durch das Werk nur mit dem Künstler in Unterhaltung, indem es nun vorzüglich darauf ankommt, daß Jeder, was der Künstler gewollt, wie listig und geschickt er es angegriffen und ausgeführt habe, einsehe. In diese subjektive Gemeinschaft der Einsicht und der Beurtheilung mit dem Künstler gebracht zu seyn, schmeichelt am meisten, und der Leser oder Hörer bewundert den Dichter und Musiker, der Beschauer den bildenden Künstler leicht um so mehr, und findet seiner eigenen Eitelkeit um so lieber Genüge gethan, je mehr ihn das Kunstwerk zu dieser subjektiven Kunstrichterschaft einladet, und ihm die Intentionen und Gesichtspunkte an die Hand giebt. In dem strengen Style dagegen ist dem Zuschauer gleichsam gar nichts eingeräumt, es ist die Substanz des Gehalts, welche in ihrer Darstellung streng und herb die Subjektivität zurückschlägt. Dieß Zurückstoßende kann freilich oft auch eine bloße Hypochondrie des Künstlers seyn, der eine Tiefe der Bedeutung

in das Kunſtwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heitern Expoſition der Sache nicht fortgehn, ſondern es dem Zuſchauer abſichtlich ſchwer machen will. Eine ſolche Geheimnißkrämerei iſt dann aber ſelbſt nur wieder eine Affektation und ein falſcher Gegenſatz gegen jene Gefälligkeit.

Die Franzoſen vornehmlich arbeiten für das Schmeichelnde, Reizende, Effektvolle, und haben deshalb dieſe leichtfertige, gefällige Wendung gegen das Publikum als die Hauptſache ausgebildet, indem ſie den eigentlichen Werth ihrer Werke in der Befriedigung der Anderen ſuchen, welche ſie intereſſiren, auf die ſie eine Wirkung hervorbringen wollen. Beſonders in ihrer dramatiſchen Poeſie markirt ſich dieſe Richtung. So erzählt z. B. Marmontel von der Aufführung ſeines Dénis, le tiran, folgende Anekdote. Der entſcheidende Moment war eine Frage an den Tyrannen. Die Clairon nun, welche dieſe Frage zu thun hatte, macht, als der wichtige Augenblick herannaht, indem ſie den Dionyſius anredet, zugleich einen Schritt vorwärts gegen die Zuſchauer, die ſie damit apoſtrophirt, — und durch dieſe Aktion war der Beifall des ganzen Stücks entſchieden.

Wir Deutſche dagegen fordern zu ſehr einen Gehalt von Kunſtwerken, in deſſen Tiefe dann der Künſtler ſich ſelber befriedigt, unbekümmert um das Publikum, das ſelber zuſehn, ſich Mühe geben und helfen muß, wie es will und kann. —

Eintheilung.

Was nun nach dieſen allgemeinen Andeutungen über die allen Künſten gemeinſamen Stylunterſchiede die nähere Eintheilung unſeres dritten Haupttheils angeht, ſo hat beſonders der einſeitige Verſtand nach den verſchiedenartigen Gründen für die Klaſſifikation der einzelnen Künſte und Kunſtarten umhergeſucht. Die ächte Eintheilung aber kann nur aus der Natur des Kunſtwerks, welche in der Totalität der Gattungen die Totalität der in ihrem eigenen Begriff liegenden Seiten und Mo-

mente explicirt, hergenommen werden. Das Nächste, was sich in dieser Beziehung als wichtig darbietet, ist der Gesichtspunkt, daß die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die Sinne sey, so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektivirt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse. Die Sinne nun, weil sie Sinne sind, d. i. sich auf das Materielle, das Außereinander und in sich Vielfache beziehn, sind selber verschiedene: Gefühl, Geruch, Geschmack, Gehör und Gesicht. Die innere Nothwendigkeit dieser Totalität und ihrer Gliederung zu erweisen ist hier nicht unseres Amtes, sondern Sache der Natur-Philosophie; unsere Frage beschränkt sich auf die Untersuchung, ob alle diese Sinne, und wenn nicht, welche derselben sodann ihrem Begriff nach die Fähigkeit haben, Organe für die Auffassung von Kunstwerken zu seyn. Wir haben in dieser Rücksicht bereits früher (1ster Band S. 50 und 51) Gefühl, Geschmack und Geruch ausgeschlossen. Böttiger's Herumtatscheln an den weichen Marmorparthien der weiblichen Göttinnen gehört nicht zur Kunstbeschauung und zum Kunstgenuß. Denn durch den Tastsinn bezieht sich das Subjekt, als sinnlich Einzelnes, bloß auf das sinnlich Einzelne und dessen Schwere, Härte, Weiche, materiellen Widerstand; das Kunstwerk aber ist nichts bloß Sinnliches, sondern der Geist als im Sinnlichen erscheinend. Ebensowenig läßt sich ein Kunstwerk als Kunstwerk schmecken, weil der Geschmack den Gegenstand nicht frei für sich beläßt, sondern sichs reell praktisch mit ihm zu thun macht, ihn auflöst und verzehrt. Eine Bildung und Verfeinerung des Geschmacks ist nur in Ansehung der Speisen und ihrer Zubereitung, oder der chemischen Qualitäten der Objekte möglich und erforderlich. Der Gegenstand der Kunst aber soll angeschaut werden in seiner für sich selbstständigen Objektivität, die zwar für das Subjekt ist, aber nur in theoretischer, intelligen-

ter, nicht praktischer Weise, und ohne alle Beziehung auf die Begierde und den Willen. Was den Geruch angeht, so kann er ebensowenig ein Organ des Kunstgenusses seyn, weil sich die Dinge dem Geruch nur darbieten, in sofern sie in sich selber processirend sind, sich auflösen durch die Luft und deren praktischen Einfluß.

Das Gesicht dagegen hat zu den Gegenständen ein rein theoretisches Verhältniß vermittelst des Lichtes, dieser gleichsam immateriellen Materie, welche nun auch ihrerseits die Objekte frei für sich bestehen läßt, sie scheinen und erscheinen macht, sie aber nicht praktisch, wie Luft und Feuer, unvermerkt oder offen verzehrt. Für das begierdelose Sehen nun ist alles, was materiell im Raume als ein Außereinander existirt, das aber, in sofern es in seiner Integrität unangefochten bleibt, sich nur seiner Gestalt und Farbe nach kund giebt.

Der andere theoretische Sinn ist das Gehör. Hier kommt das Entgegengesetzte zum Vorschein. Das Gehör hat es statt mit der Gestalt, Farbe u. s. f. mit dem Ton, mit dem Schwingen des Körpers zu thun, das kein Auflösungsproceß, wie der Geruch ihn bedarf, sondern ein bloßes Erzittern des Gegenstandes ist, wobei das Objekt sich unversehrt erhält. Diese ideelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klingen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, faßt das Ohr ebenso theoretisch auf, als das Auge Gestalt oder Farbe, und läßt dadurch das Innere der Gegenstände für das Innere selbst werden.

Zu diesen beiden Sinnen kommt als drittes Element die sinnliche Vorstellung, die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, welche durch die einzelne Anschauung in's Bewußtseyn treten, hier unter Allgemeinheiten subsumirt, mit denselben durch die Einbildungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so daß nun einerseits die äußere Realität selber als innerlich und geistig existirt, während das Geistige andererseits in der

Vorſtellung die Form des Aeußerlichen annimmt, und als ein Außereinander und Nebeneinander zum Bewußtſeyn gelangt.

Dieſe dreifache Auffaſſungsweiſe giebt für die Kunſt die bekannte Eintheilung in die bildenden Künſte, welche ihren Inhalt zu äußerlicher objektiver Geſtalt und Farbe ſichtbar herausarbeiten, zweitens in die tönende Kunſt, die Muſik, und drittens in die Poeſie, welche als redende Kunſt den Ton bloß als Zeichen gebraucht, um durch ihn ſich an das Innere der geiſtigen Anſchauung, Empfindung und Vorſtellung zu wenden. Will man jedoch bei dieſer ſinnlichen Seite, als dem letzten Eintheilungsgrunde ſtehen bleiben, ſo geräth man ſogleich, in Rückſicht auf die nähern Principien, in Verlegenheit, da die Gründe der Eintheilung, ſtatt aus dem konkreten Begriffe der Sache ſelbſt, nur aus einer der abſtrakteſten Seiten derſelben hergenommen ſind. Wir haben uns deshalb nach der tiefer greifenden Eintheilungsweiſe wieder umzuſehen, die bereits in der Einleitung als die wahre ſyſtematiſche Gliederung dieſes dritten Theils iſt angegeben worden. Die Kunſt hat keinen anderen Beruf, als das Wahre, wie es im Geiſte iſt, ſeiner Totalität nach mit der Objektivität und dem Sinnlichen verſöhnt, vor die ſinnliche Anſchauung zu bringen. In ſofern dieß nun auf dieſer Stufe im Elemente der äußerlichen Realität der Kunſtgebilde geſchehen ſoll, ſo fällt hier die Totalität, welche das Abſolute ſeiner Wahrheit nach iſt, in ihre unterſchiedenen Momente auseinander.

Die Mitte, das eigentlich gediegene Centrum, bildet hier die Darſtellung des Abſoluten, des Gottes ſelbſt als Gottes, in ſeiner Selbſtſtändigkeit für ſich, noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt, und zur Handlung und Beſonderung ſeiner fortgehend, ſondern in ſich abgeſchloſſen in großartiger göttlicher Ruhe und Stille; das an ſich ſelbſt gemäß geſtaltete Ideal, das in ſeinem Daſeyn mit ſich ſelbſt in entſprechender Identität bleibt. Um in dieſer unendlichen Selbſtſtändigkeit erſcheinen zu können, muß das Abſo-

lute als Geist, als Subjekt gefaßt seyn, aber als Subjekt, das an sich selbst zugleich seine adäquate äußerliche Erscheinung hat.

Als göttliches Subjekt nun aber, das zur wirklichen Realität heraustritt, hat es sich gegenüber eine äußere umgebende Welt, welche dem Absoluten gemäß zu einer mit demselben zusammenstimmenden, von dem Absoluten durchdrungenen Erscheinung muß heraufgebildet werden. Diese umgebende Welt nun ist auf der einen Seite das Objektive als solches, der Boden, die Umschließung der äußeren Natur, die für sich keine geistige absolute Bedeutung, kein subjektives Inneres hat, und deshalb das Geistige, als dessen zur Schönheit umgestaltete Umschließung sie erscheinen soll, auch nur andeutend auszudrücken befähigt ist.

Der äußeren Natur gegenüber steht das subjektive Innere, das menschliche Gemüth als Element für das Daseyn und die Erscheinung des Absoluten. Mit dieser Subjektivität tritt sogleich die Vielheit und Verschiedenheit der Individualität, Partikularisation, Differenz, Handlung und Entwickelung, überhaupt die volle und bunte Welt der Wirklichkeit des Geistes ein, in welcher das Absolute gewußt, gewollt, empfunden und bethätigt wird.

Schon aus dieser Andeutung ergiebt sich, daß die Unterschiede, zu denen sich der totale Inhalt der Kunst auseinanderlegt, für die Auffassung und Darstellung im Wesentlichen mit dem zusammenstimmen, was wir im zweiten Theile als die symbolische, klassische und romantische Kunstform betrachtet haben. Denn das Symbolische bringt es statt zur Identität des Inhalts und der Form, nur zur Verwandtschaft beider und zur bloßen Andeutung der innern Bedeutung in ihrer sich selbst und dem Gehalt, den sie ausdrücken soll, äußerlichen Erscheinung, und giebt deshalb den Grund-Typus für diejenige Kunst, welche das Objektive als solches, die Naturumgebung, zu einer schönen Kunstumschließung des Geistes heraufzuarbeiten, und diesem Aeußeren die innere Bedeutung des Geistigen andeutend einzubil-

den die Aufgabe erhält. Das klaſſiſche Ideal dagegen entſpricht der Darſtellung des Abſoluten als ſolchen in ſeiner ſelbſtſtändig in ſich beruhenden äußeren Realität, während die romantiſche Kunſtform die Subjektivität des Gemüths und der Empfindung in deren Unendlichkeit und endlichen Partikularität zum Inhalte wie zur Form hat.

Nach dieſem Eintheilungsgrunde nun gliedert ſich das Syſtem der einzelnen Künſte folgendermaßen:

Erſtens ſteht als der durch die Sache ſelbſt begründete Anfang die Architektur vor uns da. Sie iſt der Anfang der Kunſt, weil die Kunſt in ihrem Beginn überhaupt für die Darſtellung ihres geiſtigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entſprechenden Formen gefunden hat, und ſich deshalb in dem bloßen Suchen der wahren Angemeſſenheit und in der Aeußerlichkeit von Inhalt und Darſtellungsweiſe genügen muß. Das Material dieſer erſten Kunſt iſt das an ſich ſelbſt Ungeiſtige, die ſchwere, und nur nach den Geſetzen der Schwere geſtaltbare Materie; ihre Form die Gebilde der äußeren Natur, regelmäßig und ſymmetriſch zu einem bloß äußeren Reflex des Geiſtes zur Totalität eines Kunſtwerks verbunden.

Die zweite Kunſt iſt die Skulptur. Zu ihrem Princip und Inhalt hat ſie die geiſtige Individualität als das klaſſiſche Ideal, ſo daß das Innere und Geiſtige ſeinen Ausdruck in der dem Geiſte immanenten leiblichen Erſcheinung findet, welche die Kunſt hier in wirklichem Kunſtdaſeyn darzuſtellen hat. Zu ihrem Material ergreift ſie deshalb gleichfalls noch die ſchwere Materie in deren räumlicher Totalität, ohne dieſelbe jedoch bloß in Rückſicht auf ihre Schwere und deren Naturbedingungen nach den Formen des Organiſchen oder Unorganiſchen regelmäßig zu formiren, oder in Anſehung ihrer Sichtbarkeit zu einem bloßen Scheinen des äußerlichen Erſcheinens herabzuſetzen und weſentlich in ſich zu partikulariſiren. Die durch den Inhalt ſelbſt beſtimmte Form aber iſt hier die reale Lebendigkeit des Geiſtes, die

menschliche Gestalt und deren vom Geist durchathmeter objektiver Organismus, der die Selbstständigkeit des Göttlichen in seiner hohen Ruhe und stillen Größe, unberührt von der Zwiespaltigkeit und Beschränkung des Handelns, der Konflikte und Erduldungen, zur adäquaten Erscheinung zu gestalten hat.

Drittens müssen wir die Künste, welche die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind, zu einer letzten Totalität zusammenfassen.

Den *Anfang* dieses letzten Ganzen bildet die *Malerei*, indem sie die äußere Gestalt selber ganz zum Ausdrucke des *Innern* herüberwendet, das nun innerhalb der umgebenden Welt nicht nur die ideale Beschlossenheit des Absoluten in sich darstellt, sondern dasselbe nun auch als an sich selbst subjektiv in seinem geistigen Daseyn, Wollen, Empfinden, Handeln, in seiner Thätigkeit und Beziehung auf Anderes, und deshalb auch in Leiden, Schmerz, Tod, in dem ganzen Kreislaufe der Leidenschaften und Befriedigungen, zur Anschauung bringt. Ihr Gegenstand ist daher nicht mehr Gott als solcher, als *Objekt* des menschlichen Bewußtseyns, sondern dieses Bewußtseyns selbst, der Gott entweder in seiner Wirklichkeit des subjektiv lebendigen Handelns und Leidens, oder als Geist der Gemeine, als das sich empfindende Geistige, Gemüthliche in seinem Entbehren, seiner Aufopferung, Beseligung und Freudigkeit des Lebens und Wirkens inmitten der daseyenden Welt. Als Mittels für die Darstellung dieses Inhalts darf sich die Malerei, in Betreff auf die *Gestalt*, der äußerlichen Erscheinung überhaupt bedienen, sowohl der Natur als solcher, als auch des menschlichen Organismus, in sofern derselbe das Geistige klar durch sich hindurchleuchten läßt. — Zum *Material* dagegen kann sie nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen, sondern muß dieß Material, wie sie es mit den Gestalten thut, an sich selbst verinnerlichen. Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich in dieser Beziehung dem Geist ent-

gegenhebt, beſteht einerſeits in der Aufhebung der realen ſinnlichen Erſcheinung, deren Sichtbarkeit zum bloßen Schein der Kunſt verwandelt wird; andererſeits in der Farbe, durch deren Unterſchiede, Uebergänge und Verſchmelzungen dieſe Verwandlung ſich zu Stande bringt. Die Malerei zieht deshalb für den Ausdruck des innern Gemüths die Dreiheit der Raum-Dimenſionen in die Fläche als die nächſte Innerlichkeit des Aeußeren zuſammen, und ſtellt die räumlichen Entfernungen und Geſtalten durch das Scheinen der Farbe dar. Denn die Malerei hat es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, ſondern mit der ſich ebenſoſehr in ſich partikulariſirenden, als auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu thun. In der Skulptur und Baukunſt werden die Geſtalten durch das äußerliche Licht ſichtbar. In der Malerei dagegen hat die in ſich ſelbſt dunkle Materie in ſich ſelbſt ihr Inneres, Ideelles, das Licht; ſie iſt in ſich ſelbſt durchleuchtet, und das Licht ebendeswegen in ſich ſelbſt verdunkelt. Die Einheit aber und Ineinsbildung des Lichts und Dunkels iſt die Farbe.

Den Gegenſatz nun zweitens gegen die Malerei in ein und derſelben Sphäre bildet die Muſik. Ihr eigentliches Element iſt das Innere als ſolches, die für ſich geſtaltloſe Empfindung, welche ſich nicht im Aeußeren und deſſen Realität, ſondern nur durch die in ihrer Aeußerung ſchnell verſchwindende und ſich ſelber aufhebende Aeußerlichkeit kund zu geben vermag. Ihren Gehalt macht deshalb die geiſtige Subjektivität in ihrer unmittelbaren, ſubjektiven Einheit in ſich, das menſchliche Gemüth, die Empfindung als ſolche, aus, ihr Material der Ton, ihre Geſtaltung die Figuration, das Zuſammenſtimmen, Sich-Trennen, Verbinden, Entgegenſetzen, Widerſprechen und Auflöſen der Töne nach ihren quantitativen Unterſchieden von einander, und ihrem künſtleriſch verarbeiteten Zeitmaaß.

Das Dritte endlich zu Malerei und Muſik iſt die Kunſt der Rede, die Poeſie überhaupt, die abſolute wahrhafte Kunſt

des Geiſtes, und ſeiner Aeußerung als Geiſt. Denn alles, was das Bewußtſeyn koncipirt und in ſeinem eigenen Innern geiſtig geſtaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorſtellung zu bringen. Dem Inhalte nach iſt deshalb die Poeſie die reichſte, unbeſchränkteſte Kunſt. Was ſie jedoch nach der geiſtigen Seite hin gewinnt, verliert ſie ebenſo-ſehr wieder nach der ſinnlichen. Indem ſie nämlich weder für die ſinnliche Anſchauung arbeitet, wie die bildenden Künſte, noch für die bloß ideelle Empfindung, wie die Muſik, ſondern ihre im Innern geſtalteten Bedeutungen des Geiſtes nur für die geiſtige Vorſtellung und Anſchauung ſelber machen will, ſo behält für ſie das Material, durch welches ſie ſich kund giebt, nur noch den Werth eines, wenn auch künſtleriſch behandelten Mittels für die Aeußerung des Geiſtes an den Geiſt, und gilt nicht als ein ſinnliches Daſeyn, in welchem der geiſtige Gehalt eine ihm entſprechende Realität zu finden im Stande ſey. Dieß Mittel kann unter den bisher betrachteten nur der Ton, als das dem Geiſt noch relativ gemäßeſte ſinnliche Material ſeyn. Der Ton jedoch bewahrt hier nicht, wie in der Muſik, ſchon für ſich ſelber Gültigkeit, ſo daß ſich in der Geſtaltung deſſelben der einzig weſentliche Zweck der Kunſt erſchöpfen könnte, ſondern erfüllt ſich umgekehrt ganz mit der geiſtigen Welt und dem beſtimmten Inhalt der Vorſtellung und Anſchauung, und erſcheint als bloße äußere Bezeichnung dieſes Gehalts. Was nun die Geſtaltungsweiſe der Poeſie angeht, ſo zeigt ſie ſich in dieſer Rückſicht als die totale Kunſt dadurch, daß ſie, was in der Malerei und Muſik nur relativ der Fall iſt, in ihrem Felde die Darſtellungsweiſe der übrigen Künſte wiederholt.

Auf der einen Seite nämlich giebt ſie ihrem Inhalte als epiſche Poeſie die Form der Objektivität, welche hier zwar nicht wie in den bildenden Künſten, auch zu einer äußerlichen Exiſtenz gelangt, aber doch eine von der Vorſtellung in Form des Objektiven aufgefaßte und für die innere Vorſtellung als objektiv

dargeſtellte Welt iſt. Dieß macht die eigentliche Rede als ſolche aus, die ſich in ihrem Inhalt ſelbſt und deſſen Aeußerung durch die Rede genügt.

Andererſeits jedoch iſt die Poeſie umgekehrt ebenſoſehr ſubjektive Rede, das Innere, das ſich als Inneres hervorkehrt, die Lyrik, welche die Muſik zu ihrer Hülfe herzuruft, um tiefer in die Empfindung und das Gemüth hineinzudringen.

Drittens endlich geht die Poeſie auch zur Rede innerhalb einer in ſich beſchloſſenen Handlung fort, die ſich ebenſo objektiv darſtellt, als ſie das Innere dieſer objektiven Wirklichkeit äußert, und deshalb mit Muſik und Gebehrde, Mimik, Tanz u. ſ. f. verſchwiſtert werden kann. Dieß iſt die dramatiſche Kunſt, in welcher der ganze Menſch das vom Menſchen producirte Kunſtwerk reproducirend darſtellt.

Dieſe fünf Künſte bilden das in ſich ſelbſt beſtimmte und gegliederte Syſtem der realen wirklichen Kunſt. Außer ihnen giebt es freilich noch andere unvollkommene Künſte, Gartenbaukunſt, Tanz u. ſ. f., deren wir jedoch nur gelegentlich werden Erwähnung thun können. Denn die philoſophiſche Betrachtung hat ſich nur an die Begriffsunterſchiede zu halten, und die denſelben gemäßen wahrhaften Geſtaltungen zu entwickeln und zu begreifen. Die Natur und die Wirklichkeit überhaupt bleibt zwar nicht bei dieſen beſtimmten Abgränzungen, ſondern weicht in weiterer Freiheit davon ab und man kann es in dieſer Rückſicht oft genug rühmen hören, daß ſich die genialiſchen Produktionen gerade über dergleichen Abſcheidungen erheben müſſen, aber wie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Uebergänge, ſtatt der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur, nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache ſelbſt begründeten, weſentlichen Unterſchiede nicht feſthalten zu können, und dieſelben durch äußere Bedingungen und Einwirkungen verkümmern zu laſſen, ſo geht es auch in der Kunſt mit ſolchen Mittelgat-

tungen, obschon dieselben noch Manches Erfreuliche, Anmuthige und Verdienstliche, wenn auch nicht schlechthin Vollendetes, leisten können. —

Wollen wir uns jetzt nach diesen einleitenden Bemerkungen und Uebersichten zur specielleren Betrachtung der einzelnen Künste selbst hinüber wenden, so gerathen wir sogleich nach einer anderen Seite hin in Verlegenheit. Denn nachdem wir uns bisher mit der Kunst als solcher, dem Ideal und den allgemeinen Formen, zu denen dasselbe sich seinem Begriffe nach entwickelt, beschäftigt haben, müssen wir jetzt in das konkrete Daseyn der Kunst und damit in das Empirische herübertreten. Hier nun geht es fast wie in der Natur, deren allgemeine Kreise sich wohl in ihrer Nothwendigkeit begreifen lassen, in deren wirklichem sinnlichen Daseyn aber die einzelnen Gebilde und deren Arten, sowohl in ihren Seiten, die sie der Betrachtung darbieten, als auch in ihrer Gestalt, in der sie existiren, von solchem Reichthum der Mannigfaltigkeit sind, daß Theils die vielfachste Weise sich dazu zu verhalten möglich wird, Theils der philosophische Begriff, wenn wir den Maaßstab seiner einfachen Unterschiede anwenden wollen, nicht auszureichen, und das begreifende Denken vor dieser Fülle nicht zu Athem kommen zu können scheint. Begnügen wir uns aber mit bloßer Beschreibung und äußerlichen Reflexionen, so stimmt dieß wiederum mit unserem Zwecke einer wissenschaftlich systematischen Entwickelung nicht zusammen. Zu alle diesem gesellt sich dann noch die Schwierigkeit, daß jede einzelne Kunst jetzt für sich schon eine eigene Wissenschaft erfordert, da mit der stets wachsenden Liebhaberei zur Kunstkenntniß der Umfang derselben immer reicher und breiter geworden ist. Diese Liebhaberei der Dilettanten aber ist in unserer Zeit einerseits durch die Philosophie selber zur Mode gemacht, seitdem man hat behaupten wollen, in der Kunst sey die eigentliche Religion, das Wahre und Absolute zu finden, und

ſie ſtehe höher als die Philoſophie, weil ſie nicht abſtrakt ſey, ſondern die Idee zugleich in Realität und für die konkrete Anſchauung und Empfindung enthalte. Andererſeits gehört es heutiges Tages zum vornehmen Weſen in der Kunſt, ſich mit ſolchem Ueberfluß des unendlichſten Details zu befaſſen, für welches von Jedem gefordert wird, daß er etwas Neues ſolle bemerkt haben. Solche kunſtkenneriſche Beſchäftigung iſt eine Art gelehrten Müßiggangs, der ſich's nicht allzuſauer braucht werden zu laſſen. Denn es iſt etwas ſehr Angenehmes, Kunſtwerke zu beſehen, die Gedanken und Reflexionen, welche dabei vorkommen können, aufzufaſſen, die Geſichtspunkte ſich geläufig zu machen, die Andere dabei gehabt haben, und ſo ſelber Urtheiler und Kenner zu werden und zu ſeyn. Je reicher nun dadurch, daß jeder doch zugleich auch etwas Eigenthümliches und Eigenes will herausgefunden haben, die Kenntniſſe und Reflexionen geworden ſind, deſto mehr erheiſcht jetzt jede beſondere Kunſt, ja jeder einzelne Zweig derſelben, die Vollſtändigkeit einer eigenen Abhandlung. Daneben macht dann vollends das Geſchichtliche, das nothwendig hereinkommt, bei Betrachtung und Würdigung von Kunſtwerken die Sache noch gelehrter und weitläufiger. Endlich muß man vieles, ſehr vieles geſehn und wiedergeſehn haben, um über die Einzelheiten eines Kunſtfaches mitſprechen zu können. Nun habe ich zwar Mehreres geſehn, aber doch nicht das Alles, was, um mit vollſtändigem Detail die Materie abzuhandeln, nothwendig wäre. — Allen dieſen Schwierigkeiten wollen wir durch die einfache Erklärung begegnen, daß es innerhalb unſeres Zwecks gar nicht darum zu thun iſt, Kunſtkenntniſſe zu lehren, und hiſtoriſche Gelehrſamkeiten vorzubringen, ſondern nur darum, die weſentlichen allgemeinen Geſichtspunkte der Sache, und deren Beziehung auf die Idee des Schönen in ihrer Realiſation im Sinnlichen der Kunſt philoſophiſch zu erkennen. Und in dieſem Zweck darf uns die vorhin angedeu-

tete Vielseitigkeit der Kunstgebilde letztlich nicht stören, denn auch hier ist trotz dieser Mannigfaltigkeit, das begriffsgemäße Wesen der Sache selbst das Leitende, und wenn dasselbe auch durch das Element seiner Realisation sich vielfach in Zufälligkeiten verliert, so giebt es doch Punkte, an denen es ebensosehr klar heraustritt, und diese Seiten aufzufassen, und philosophisch zu entwickeln ist die Aufgabe, welche die Philosophie zu erfüllen hat.

Erſter Abſchnitt.

Die Architektur.

Die Kunſt, indem ſie ihren Gehalt in das wirkliche Daſeyn zu beſtimmter Exiſtenz heraustreten läßt, wird zu einer beſonderen Kunſt, und wir können deshalb jetzt erſt von einer realen Kunſt und damit von dem wirklichen Anfange der Kunſt ſprechen. Mit der Beſonderheit aber, in ſofern ſie die Objektivität der Idee des Schönen und der Kunſt zu Wege bringen ſoll, iſt ſogleich dem Begriffe nach eine Totalität des Beſondern vorhanden. Wenn daher hier in dem Kreiſe der beſonderen Künſte zuerſt von der Baukunſt gehandelt wird, ſo muß dieß nicht nur den Sinn haben, daß ſich die Architektur als diejenige Kunſt hinſtelle, welche ſich durch die Begriffsbeſtimmung als die zuerſt zu betrachtende ergebe, ſondern es muß ſich ebenſoſehr zeigen, daß ſie auch als die der Exiſtenz nach erſte Kunſt abzuhandeln ſey. Bei der Beantwortung der Frage jedoch, welchen Anfang die ſchöne Kunſt dem Begriffe und der Realität zufolge genommen habe, dürfen wir ſowohl das empiriſch Geſchichtliche als auch die äußerlichen Reflexionen, Vermuthungen und natürlichen Vorſtellungen, die man ſich ſo leicht und vielfältig hierüber machen kann, durchweg ausſchließen.

Man hat nämlich gewöhnlich den Trieb, eine Sache ſich in ihrem Anfange vor Augen zu führen, weil der Anfang die

einfachste Weise ist, in der sie sich zeigt. Dabei behält man im Hintergrunde die dunkle Vorstellung, diese einfache Weise gebe die Sache in ihrem Begriffe und Ursprunge kund, und die Ausbildung solch eines Beginnes bis zu der Stufe hin, um welche es eigentlich zu thun ist, faßt sich dann weiter ebenso leicht durch die triviale Kategorie, daß dieser Fortgang die Kunst nach und nach auf jene Stufe gebracht habe. Der einfache Anfang aber ist seinem Gehalte nach etwas für sich so Unbedeutendes, daß er für das philosophische Denken als durchaus zufällig erscheinen muß, wenn auch gerade deshalb die Entstehung auf diese Weise für das gewöhnliche Bewußtseyn für um so begreiflicher genommen wird. So erzählt man z. B., um den Ursprung der Malerei zu erklären, die Geschichte von einem Mädchen, die den Schattenumriß ihres schlummernden Geliebten nachgezogen habe; für den Anfang der Baukunst wird ebenso bald eine Höhle, bald ein Klotz u. s. f. angeführt. Dergleichen Anfänge sind für sich so verständlich, daß die Entstehung keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheint. Die Griechen insbesondere haben sich für die Anfänge nicht nur der schönen Kunst, sondern auch der sittlichen Institutionen und sonstigen Lebensverhältnisse viel anmuthige Geschichten erfunden, bei denen sich das Bedürfniß, die erste Entstehung vorzustellen befriedigte. Historisch sind solche Anfänge nicht, und doch sollen sie nicht den Zweck haben, die Entstehungsweise aus dem Begriffe verständlich zu machen, sondern die Erklärungsweise soll innerhalb des geschichtlichen Weges stehen bleiben.

Eintheilung.

Wir nun haben den Anfang aus dem Begriff der Kunst so festzustellen, daß die erste Aufgabe der Kunst darin bestehe, das an sich selbst Objektive, den Boden der Natur, die äußere Umgebung des Geistes zu gestalten, und somit dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden, welche demselben

äußerlich bleibt, da ſie nicht die dem Objektiven ſelber immanente Form und Bedeutung iſt. Die Kunſt, der dieſe Aufgabe geſtellt wird, iſt, wie wir ſahen, die Architektur, welche ihre erſte Ausbildung früher gefunden hat, als die Skulptur oder Malerei und Muſik.

Wenden wir uns nun zu den früheſten Anfängen der Baukunſt hin, ſo liegt die Hütte, als Wohnung des Menſchen, der Tempel, als Umſchließung des Gottes und ſeiner Gemeine als das Nächſte da, was ſich als das Anfängliche annehmen ließe. Zur näheren Beſtimmung dieſes Anfangs hat man dann nach dem Unterſchiede des Materials gegriffen, mit welchem konnte gebaut werden, und ſich geſtritten, ob die Architektur vom Holzbau ausgegangen, wie Vitruv meint, welchen auch Hirt bei der gleichen Behauptung vor Augen hat, oder vom Steinbau. Dieſer Gegenſatz iſt allerdings von Wichtigkeit, denn er betrifft nicht nur, wie es beim erſten Blick ſcheinen kann, das äußere Material, ſondern mit dieſem äußerlichen Material ſtehn weſentlich auch die architektoniſchen Grundformen, wie die Art der Ausſchmückung derſelben in Zuſammenhang. Dennoch aber können wir dieſen ganzen Unterſchied als eine nur untergeordnete Seite, welche das mehr Empiriſche und Zufällige angeht, liegen laſſen, und uns auf einen wichtigeren Punkt hinwenden.

Bei dem Hauſe und Tempel und ſonſtigen Gebäuden nämlich iſt das weſentliche Moment, auf welches es hier ankommt, daß dergleichen Gebäulichkeiten bloße Mittel ſind, welche einen äußerlichen Zweck vorausſetzen. Hütte und Gotteshaus ſetzen Bewohner, den Menſchen, Götterbilder u. ſ. f., voraus, für welche ſie aufgeführt werden. Zunächſt alſo iſt ein Bedürfniß, und zwar ein außerhalb der Kunſt liegendes Bedürfniß vorhanden, deſſen zweckmäßige Befriedigung die ſchöne Kunſt nichts angeht, und noch keine Kunſtwerke hervorruft. Der Menſch hat auch Luſt zum Springen, Singen, er bedarf der ſprachlichen Mittheilung, aber Sprechen, Hüpfen, Schreien und Singen iſt

darum noch nicht Poesie, Tanz und Musik. Wenn sich nun aber auch innerhalb der architektonischen Zweckmäßigkeit zur Befriedigung bestimmter Bedürfnisse, Theils des täglichen Lebens, Theils des religiösen Kultus oder des Staats, der Drang nach künstlerischer Gestalt und Schönheit hervorthut, so haben wir bei dieser Art der Baukunst doch sogleich eine Theilung. Auf der einen Seite steht der Mensch, das Subjekt, oder das Bild des Gottes als der wesentliche Zweck, für welchen auf der anderen Seite die Architektur nur das Mittel der Umgebung, der Hülle u. s. f. liefert. Mit solch einer Theilung in sich können wir den Anfang, der seiner Natur nach das Unmittelbare, Einfache und nicht solche Relativität und wesentliche Beziehung ist, nicht machen, sondern wir müssen einen Punkt aufsuchen, wo solch ein Unterschied noch nicht hervortritt.

In dieser Rücksicht habe ich bereits früher gesagt, daß die Baukunst der symbolischen Kunstform entspreche, und das Princip derselben als besondere Kunst am eigenthümlichsten realisire, weil die Architektur überhaupt die ihr eingepflanzten Bedeutungen nur im Aeußerlichen der Umgebung anzudeuten befähigt sey. Soll nun der Unterschied des für sich im Menschen oder Tempelbilde vorhandenen Zwecks der Umschließung, und des Gebäudes als der Erfüllung dieses Zwecks im Anfange noch nicht statt finden, so werden wir uns nach Bauwerken umzusehen haben, die gleichsam wie Skulptur-Werke für sich selbstständig dastehn, und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zweck und Bedürfniß, sondern in sich selber tragen. Dieß ist ein Punkt von höchster Wichtigkeit, den ich noch nirgend herausgehoben gefunden habe, obschon er im Begriff der Sache liegt, und allein Aufschluß über die mannigfaltigen äußerlichen Gestaltungen, und einen Faden durch das Irrgewinde architektonischer Formen geben kann. Solch eine selbstständige Baukunst wird sich nun aber ebensosehr auch von der Skulptur wieder dadurch unterscheiden, daß sie als Architek-

tur nicht Gebilde producirt, deren Bedeutung das in ſich ſelbſt Geiſtige und Subjektive iſt und an ſich ſelbſt das Princip ſeiner dem Innern durchaus gemäßen Erſcheinung hat, ſondern Werke, die in ihrer äußeren Geſtalt die Bedeutung nur ſymboliſch ausprägen können. Dadurch iſt denn dieſe Art der Architektur ſowohl ihrem Inhalte als ihrer Darſtellung nach *eigentlich ſymboliſcher* Art.

Wie mit dem Princip dieſer Stufe geht es nun auch mit ihrer *Darſtellungsweiſe*. Auch hier will der bloße Unterſchied des Holz- und Steinbaus nicht ausreichen, in ſofern derſelbe auf Abgränzung und Umſchließung eines zu beſonderen religiöſen oder ſonſtigen menſchlichen Zwecken beſtimmten Raumes hindeutet, wie dieß bei Häuſern, Paläſten, Tempeln u. ſ. f. der Fall iſt. Ein ſolcher Raum kann entweder durch Aushöhlung in ſich ſchon feſter, gediegener Maſſen, oder umgekehrt durch Verfertigen umſchließender Wände und Decken geſchehn. Mit Keinem von Beidem darf die ſelbſtſtändige Baukunſt beginnen, die wir deshalb als eine unorganiſche Skulptur bezeichnen können, indem ſie zwar für ſich ſelbſt daſeyende Gebilde aufthürmt, doch dabei nicht etwa den Zweck freier Schönheit und Erſcheinung des Geiſtes in ſeiner ihm adäquaten leiblichen Geſtalt verfolgt, ſondern überhaupt nur eine ſymboliſche Form hinſtellt, welche an ſich ſelbſt eine Vorſtellung anzeigen und ausdrücken ſoll.

Bei dieſem Ausgangspunkt jedoch kann die Architektur nicht ſtehn bleiben. Denn ihr Beruf liegt eben darin, dem für ſich ſchon vorhandenen Geiſt, dem Menſchen, oder ſeinen objektiv von ihm herausgeſtalteten und aufgeſtellten Götterbildern, die äußere Natur als eine aus dem Geiſte ſelbſt durch die Kunſt zur Schönheit geſtaltete Umſchließung heraufzubilden, die ihre Bedeutung nicht mehr in ſich ſelbſt trägt, ſondern dieſelbe in einem Anderen, dem Menſchen und deſſen Bedürfniſſen und Zwecken des Familienlebens, des Staats, Kultus u. ſ. f. findet, und deshalb die Selbſtſtändigkeit der Bauwerke aufgiebt.

Nach dieſer Seite können wir den Fortgang der Architektur darein ſetzen, daß ſie den oben bereits angedeuteten Unterſchied von Zweck und Mittel geſondert hervortreten läßt, und für den Menſchen oder die objektiv durch die Skulptur verarbeitete individuelle Menſchengeſtalt der Götter ein der Bedeutung derſelben analoges architektoniſches Gehäuſe, Paläſte, Tempel u. ſ. w. erbaut.

Das Ende drittens vereinigt beide Momente, und erſcheint daher innerhalb dieſer Trennung zugleich als für ſich ſelbſtſtändig.

Dieſe Geſichtspunkte geben uns als Eintheilung der geſammten Baukunſt folgende Gliederung, welche ebenſo die Begriffsunterſchiede der Sache ſelbſt als auch die hiſtoriſche Entwickelung derſelben in ſich faßt:

Erſtens die eigentlich ſymboliſche oder ſelbſtſtändige Architektur.

Zweitens die klaſſiſche, welche das individuell Geiſtige für ſich geſtaltet, die Baukunſt dagegen ihrer Selbſtſtändigkeit entkleidet und ſie dazu herabſetzt, für die nun ihrerſeits ſelbſtſtändig realiſirten geiſtigen Bedeutungen eine künſtleriſch geformte unorganiſche Umgebung umherzuſtellen.

Drittens die romantiſche Architektur, als ſogenannte mauriſche, gothiſche oder deutſche, in der zwar Häuſer, Kirchen und Paläſte gleichfalls nur die Wohnungen und Sammlungsorte für die bürgerlichen und religiöſen Bedürfniſſe und Beſchäftigungen des Geiſtes ſind, ſich umgekehrt aber auch, gleichſam unbekümmert um dieſen Zweck, für ſich ſelbſtſtändig geſtalten und erheben.

Wenn daher die Architektur ihrem Grundcharakter nach durchweg ſymboliſcher Art bleibt, ſo machen dennoch die Kunſtformen des eigentlich Symboliſchen, Klaſſiſchen und Romantiſchen in ihr das näher Beſtimmende aus, und ſind hier von größerer Wichtigkeit als in den übrigen Künſten. Denn in der

Skulptur greift das Klaſſiſche, in Muſik und Malerei das Romantiſche ſo tief durch das ganze Princip dieſer Künſte hindurch, daß für die Ausbildung des Typus der anderen Kunſtformen nur ein mehr oder weniger enger Spielraum übrig bleibt. In der Poeſie endlich, obſchon ſie am vollſtändigſten die ganze Stufenfolge der Kunſtformen zu Kunſtwerken auszuprägen vermag, werden wir die Eintheilung dennoch nicht nach dem Unterſchiede der ſymboliſchen, klaſſiſchen und romantiſchen Poeſie zu machen haben, ſondern nach der für die Poeſie als beſonderer Kunſt ſpecifiſchen Gliederung in epiſche, lyriſche und dramatiſche Dichtkunſt. Die Architektur hingegen iſt die Kunſt am Aeußerlichen, ſo daß hier die weſentlichen Unterſchiede darin beſtehn, ob dieß Aeußerliche an ſich ſelbſt ſeine Bedeutung erhält, oder als Mittel behandelt wird für einen ihm andern Zweck, oder ſich in dieſer Dienſtbarkeit zugleich als ſelbſtſtändig zeigt. Der erſte Fall ſtimmt mit dem Symboliſchen als ſolchen, der zweite mit dem Klaſſiſchen zuſammen, indem hier die eigentliche Bedeutung für ſich zur Darſtellung gelangt, und ſomit das Symboliſche als bloß äußerliche Umgebung hinzugefügt iſt, wie dieß im Princip der klaſſiſchen Kunſt liegt; die Einigung von Beiden aber geht mit dem Romantiſchen parallel, in ſofern die romantiſche Kunſt ſich zwar des Aeußerlichen zum Ausdrucksmittel bedient, ſich jedoch aus dieſer Realität in ſich zurückzieht, und das objektive Daſeyn deshalb auch zu ſelbſtſtändiger Geſtaltung wieder freilaſſen kann.

Erſtes Kapitel.

Die ſelbſtſtändige ſymboliſche Architektur.

Das erſte urſprüngliche Bedürfniß der Kunſt iſt, daß eine Vorſtellung, ein Gedanke aus dem Geiſte hervorgebracht, durch den Menſchen als ſein Werk producirt und von ihm hingeſtellt werde, wie es in der Sprache Vorſtellungen als ſolche ſind, welche der Menſch mittheilt und für Andere verſtändlich macht. In der Sprache jedoch iſt das Mittheilungsmittel nichts als ein Zeichen, und daher eine ganz willkürliche Aeußerlichkeit. Die Kunſt dagegen darf ſich nicht nur bloßer Zeichen bedienen, ſie muß im Gegentheil den Bedeutungen eine entſprechende ſinnliche Gegenwart geben. Einerſeits alſo ſoll das ſinnlich vorhandene Werk der Kunſt einen innern Gehalt beherbergen, andererſeits hat ſie dieſen Gehalt ſo darzuſtellen, daß ſich erkennen läßt, ſowohl er ſelbſt als ſeine Geſtalt ſey nicht nur eine Realität der unmittelbaren Wirklichkeit, ſondern ein Produkt der Vorſtellung und ihrer geiſtigen Kunſtthätigkeit. Sehe ich z. B. einen wirklichen lebendigen Löwen, ſo giebt mir die einzelne Geſtalt deſſelben die Vorſtellung: Löwe, ganz ebenſo, wie ein abgebildeter. In der Abbildung jedoch liegt noch mehr; ſie zeigt, daß die Geſtalt in der Vorſtellung geweſen ſey, und den Urſprung ihres Daſeyns im Menſchengeiſt und deſſen produktiver Thätigkeit gefunden

habe, ſo daß wir nun nicht mehr die Vorſtellung von einem Gegenſtande, ſondern die Vorſtellung von einer menſchlichen Vorſtellung erhalten. Daß nun aber ein Löwe, ein Baum als ſolcher oder irgend ein anderes einzelnes Objekt zu dieſer Reproduktion gelange, iſt kein urſprüngliches Bedürfniß für die Kunſt vorhanden; im Gegentheil haben wir geſehen, daß die Kunſt, und vornehmlich die bildende Kunſt, gerade mit Darſtellung ſolcher Gegenſtände, um an ihnen die ſubjektive Geſchicklichkeit des Scheinenmachens zu bekunden, ſchließt. Das urſprüngliche Intereſſe geht darauf, die urſprünglichen objektiven Anſchauungen, die allgemeinen weſentlichen Gedanken ſich und Andern vor Augen zu bringen. Dergleichen Völkeranſchauungen jedoch ſind zunächſt abſtrakt und in ſich ſelber unbeſtimmt, ſo daß nun der Menſch, um ſie ſich vorſtellig zu machen, nach dem in ſich eben ſo Abſtrakten, dem Materiellen als ſolchen, dem Maſſenhaften und Schweren, greift, das zwar einer beſtimmten aber nicht einer in ſich konkreten und wahrhaft geiſtigen Geſtalt fähig iſt. Das Verhältniß des Inhalts und der ſinnlichen Realität, durch welche derſelbe aus der Vorſtellung in die Vorſtellung eingehn ſoll, wird hierdurch bloß ſymboliſcher Art ſeyn können. Zugleich aber ſteht nun ein Bauwerk, das eine allgemeine Bedeutung für Andere kund thun ſoll, aus keinem anderen Zwecke da, als um dieß Höhere in ſich auszudrücken, und iſt deshalb ein ſelbſtſtändiges Symbol eines ſchlechthin weſentlichen, allgemein gültigen Gedankens, eine um ihrer ſelbſt willen vorhandene, wenn auch lautloſe Sprache für die Geiſter. Die Produktionen dieſer Architektur ſollen alſo durch ſich ſelbſt zu denken geben, allgemeine Vorſtellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung ſonſt ſchon für ſich geſtalteter Bedeutungen zu ſeyn. Deshalb darf denn aber die Form, die ſolch einen Gehalt durch ſich hindurchſcheinen läßt, nicht nur als Zeichen gelten können, wie man z. B. bei uns Verſtorbenen Kreuze errichtet, oder Steine zur Erinnerung an Schlachten zuſammenhäuft. Denn Zeichen

dieſer Art ſind wohl geeignet, Vorſtellungen zu erregen, aber ein Kreuz, ein Steinhaufen deuten nicht durch ſich ſelbſt auf die Vorſtellung hin, welche zu erwecken der Zweck iſt, ſondern können eben ſo gut an vieles Andere erinnern. Dieß macht den allgemeinen Begriff dieſer Stufe aus.

Man kann in dieſer Hinſicht ſagen, daß ganze Nationen ſich ihre Religion, ihre tiefſten Bedürfniſſe nicht anders, als bauend oder doch vornehmlich architektoniſch, auszuſprechen gewußt haben. Weſentlich jedoch, wie aus dem erhellt, was wir ſchon bei Gelegenheit der ſymboliſchen Kunſtform geſehn haben, wird dieß nur im Orient der Fall ſeyn, und beſonders tragen die Konſtruktionen der älteren Kunſt Babyloniens, Indiens und Aegyptens, welche Theils nur in Ruinen vorhanden ſind, die allen Zeiten und Revolutionen zu trotzen vermochten, und die uns ebenſo wegen des bloß Phantaſtiſchen als wegen des Ungeheuern und Maſſenhaften in Verwunderung und Staunen ſetzen, entweder vollſtändig dieſen Charakter, oder ſind zum großen Theil aus demſelben hervorgegangen. Es ſind Werke, deren Erbauung das ganze Wirken und Leben der Nationen zu beſtimmten Zeiten ausmacht.

Fragen wir jedoch nach einer näheren Gliederung dieſes Kapitels und der Hauptgebilde, welche hierher gehören, ſo kann bei dieſer Architektur nicht, wie bei der klaſſiſchen und romantiſchen, von beſtimmten Formen, von der des Hauſes z. B., ausgegangen werden, denn es läßt ſich hier kein für ſich feſter Inhalt und damit auch keine feſte Geſtaltungsweiſe als das Princip angeben, das ſich dann in ſeiner Fortentwickelung auf den Kreis der verſchiedenen Werke bezöge. Die Bedeutungen nämlich, welche zum Inhalt genommen werden, bleiben, wie im Symboliſchen überhaupt, gleichſam unförmliche allgemeine Vorſtellungen, elementariſche, vielfach geſonderte und durcheinandergeworfene Abſtraktionen des Naturlebens mit Gedanken der geiſtigen Wirklichkeit gemiſcht, ohne als Momente eines Subjektes ideell zu-

ſammengefaßt zu ſeyn. Dieſe Losgebundenheit macht ſie höchſt mannigfaltig und wechſelnd, und der Zweck der Architektur beſteht nur darin, bald dieſe bald jene Seite für die Anſchauung ſichtbar herauszuſetzen, ſie zu ſymboliſiren und durch Menſchenarbeit vorſtellig werden zu laſſen. Bei dieſer Vielfachheit des Inhalts kann deshalb hier weder erſchöpfend noch ſyſtematiſch davon zu ſprechen die Meinung ſeyn, und ich muß mich deshalb darauf beſchränken, nur das Wichtigſte, ſo weit es möglich iſt, in den Zuſammenhang einer vernünftigen Gliederung zu bringen.

Die leitenden Geſichtspunkte ſind kurz folgende.

Als Inhalt forderten wir ſchlechthin allgemeine Anſchauungen, in welchen die Individuen und Völker einen innern Halt, einen Einheitspunkt ihres Bewußtſeyns haben. So iſt denn der *nächſte* Zweck ſolcher für ſich ſelbſtſtändigen Bauten auch nur der, ein Werk zu errichten, welches eine *Vereinigung* ſey der Nation oder Nationen, ein Ort, um den ſie her ſich ſammeln. Damit kann ſich jedoch auch näher der Zweck verbinden, durch die Geſtaltungsweiſe ſelbſt darzuthun, was überhaupt das Vereinigende der Menſchen ſey, die religiöſen Vorſtellungen der Völker, wodurch dergleichen Werke dann zugleich einen beſtimmteren Inhalt für ihren ſymboliſchen Ausdruck erhalten.

Weiterhin *zweitens* aber kann ſich die Architektur nicht in dieſer anfänglichen *totalen* Beſtimmung halten, ſondern die ſymboliſchen Gebilde *vereinzeln* ſich, der ſymboliſche Gehalt ihrer Bedeutungen beſtimmt ſich näher, und läßt dadurch auch ihre Formen ſich feſter von einander unterſcheiden, wie z. B. bei den Lingams-Säulen, Obelisken u. ſ. f. Auf der anderen Seite drängt ſich die Baukunſt in ſolcher vereinzelnden Selbſtſtändigkeit an ihr ſelbſt dazu fort, zur *Skulptur* überzugehn, organiſche Formen von Thiergeſtalten, menſchlichen Figuren anzunehmen, ſie jedoch in's Koloſſale hin maſſenhaft auszudehnen, an einander zu reihen, Wände, Mauern, Thore, Gänge hinzuzufügen, und dadurch das Skulpturartige an ihnen ſchlechthin architekto-

nisch zu behandeln. Die ägyptischen Sphinxe, Memnonen und großen Tempelbauten z. B. gehören hieher.

Drittens beginnt die symbolische Baukunst den Uebergang zur klassischen zu zeigen, indem sie die Skulptur von sich ausschließt, und sich zu einem Gehäuse für andere nicht unmittelbar selber architektonisch ausgedrückte Bedeutungen zu machen anfängt.

Zur näheren Verdeutlichung dieses Stufenganges will ich an einige bekannte Hauptwerke erinnern.

1. Architektur-Werke zur Vereinigung der Völker erbaut.

„Was ist heilig?" fragt Göthe einmal in einem Distichon, und antwortet: „das ist's, was viele Seelen zusammen bindet." In diesem Sinne können wir sagen, das Heilige mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt habe den ersten Inhalt der selbstständigen Baukunst ausgemacht. Das nächste Beispiel hiefür liefert uns die Sage vom babylonischen Thurmbau. In den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt diese Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung, im Gegentheil hat die bloße Familieneinheit sich gerade aufgehoben, und der in die Wolken sich erhebende Bau ist das sich Objektivwerden dieser aufgelösten früheren und die Realisation einer neuen erweiterten Einigung. Die Gesammtheit der damaligen Völker hat daran gearbeitet, und wie sie alle zu einander traten, um dieß eine unermeßliche Werk zu Stande zu bringen, sollte das Produkt ihrer Thätigkeit das Band seyn, das sie durch den aufgewühlten Grund und Boden, durch die zusammengefügte Steinmasse und die gleichsam architektonische Bebauung des Landes, wie bei uns es Sitte, Gewohnheit und die gesetzliche Verfassung des Staats thun, an einander knü-

pfte. Ein ſolcher Bau iſt dann zugleich ſymboliſch, indem er das Band, das er iſt, nur andeutet, weil er in ſeiner Form und Geſtalt das Heilige, an und für ſich die Menſchen Vereinigende nur in äußerlicher Weiſe auszudrücken im Stande iſt. Daß von dem Mittelpunkt der Vereinigung zu ſolch einem Werke die Völkerſchaften wieder auseinander gegangen, iſt dann in dieſer Tradition gleichfalls ausgeſprochen.

Ein anderes wichtigeres Bauwerk, das ſchon einen ſicherern hiſtoriſchen Boden hat, iſt der Thurm des Belus, von welchem Herodot uns (I. c. 181) Kunde giebt. In welchem Verhältniß derſelbe zu dem der Bibel ſtehe, wollen wir hier nicht unterſuchen. Einen Tempel in unſerem Sinne des Worts dürfen wir dieſen ganzen Bau nicht nennen, eher einen Tempelbezirk, in Quadratform, von jeder Seite zu zwei Stadien Länge, mit ehernen Pforten als Eingang. In der Mitte dieſes Heiligthums, erzählt Herodot, der dieß koloſſale Werk noch geſehen, war ein dichtgemauerter Thurm (nicht hohl inwendig, ſondern maſſiv, ein πύργος στερεὸς) erbaut, von der Länge und Breite eines Stadiums, auf dieſem ſteht noch ein anderer, und wieder ein anderer auf dieſem, und ſo fort bis auf acht Thürme. Außen herum geht ein Weg bis ganz hinauf; und ziemlich in der Mitte der Höhe iſt ein Raſtort mit Bänken zum Ausruhen für die Hinaufſteigenden. Auf dem letzten Thurm aber iſt ein großer Tempel, und in dem Tempel liegt ein großes wohlgebettetes Lagerpolſter, und davor ſteht ein goldener Tiſch. Ein Standbild jedoch iſt nicht im Tempel errichtet, auch hält ſich bei Nacht kein Menſch dort auf, ausgenommen eine von den einheimiſchen Frauen, die der Gott von Allen ſich auserwählt, wie die Chaldäer, die Prieſter dieſes Gottes, ſagen. Auch behaupten die Prieſter (c. 182), der Gott ſelbſt beſuche den Tempel und ruhe auf dem Lager aus. Herodot erzählt nun zwar (c. 183), daß auch unten in dem Heiligthum noch ein anderer Tempel ſey, worin ein großes Bild des Gottes von Gold ſitze, mit ei-

nem großen Tische von Golde vor sich, und spricht zugleich von zwei großen Altären außerhalb des Tempels, an welchen die Opfer dargebracht wurden; dessenungeachtet aber können wir diesen Riesenbau nicht mit Tempeln in griechischem oder modernem Sinne gleich stellen. Denn die sieben ersten Würfel sind ganz massiv, und nur der oberste achte ein Aufenthalt für den unsichtbaren Gott, der dort oben keiner Anbetung von Seiten der Priester oder der Gemeinde genoß. Das Standbild war unten, außerhalb des Baues, so daß sich also das ganze Werk eigentlich selbstständig für sich erhebt, und nicht gottesdienstlichen Zwecken dient, obschon es kein bloßer abstrakter Vereinigungspunkt mehr ist, sondern ein Heiligthum. Die Form bleibt hier zwar noch der Zufälligkeit überlassen, oder wird nur durch den materiellen Grund der Festigkeit als Würfel bestimmt, zugleich aber tritt die Forderung ein, nach einer Bedeutung zu suchen, welche für das Werk als Ganzes genommen, eine nähere symbolische Bestimmung abgeben kann. Wir müssen dieselbe, obschon dieß von Herodot nicht ausdrücklich angeführt wird, in der Zahl der massiven Stockwerke finden. Es sind ihrer sieben, mit dem achten für den nächtlichen Aufenthalt des Gottes darüber. Die Siebenzahl aber symbolisirt wahrscheinlich die sieben Planeten und Himmels-Sphären.

Auch in Medien gab es in solcher Symbolik erbaute Städte, wie z. B. Ekbatana mit seinen sieben Ringmauern, von denen Herodot (I, c. 98) anführt, daß jede, Theils durch die Anhöhe, an deren Abhang sie erbaut worden, Theils aber aus Absicht und Kunst, höher sey, als die andere, und die Schutzwehren verschiedenartig gefärbt; weiß an der ersten, an der zweiten schwarz, an der dritten Ringmauer purpurfarben, an der vierten blau und an der fünften roth; an der sechsten aber mit Silber, an der siebenten mit Gold überzogen; innerhalb dieser letzten stand die Königsburg und der Schatz. „Ekbatana," sagt Creuzer in seiner Symbolik über diese Bauart (I, S. 469), „die Meder-

ſtadt mit der Königsburg in der Mitte, ſtellt mit ihren ſieben Mauerkreiſen und mit den Zinnen darauf, von ſieben verſchiedenen Farben, die Sphären des Himmels dar, die die Sonnenburg umſchließen."

2. Architektur-Werke, zwiſchen Baukunſt und Skulptur ſchwankend.

Das Nächſte, wozu wir jetzt fortſchreiten müſſen, liegt darin, daß die Architektur ſich zu ihrem Inhalt konkretere Bedeutungen nimmt, und zu deren mehr ſymboliſcher Darſtellung auch nach konkreteren Formen greift, welche ſie jedoch, mag ſie dieſelben vereinzeln oder zu großen Bauten zuſammenſtellen, nicht in der Weiſe der Skulptur, ſondern in ihrem eigenen ſelbſtſtändigen Gebiete architektoniſch benutzt. Für dieſe Stufe nun müſſen wir ſchon in's Speciellere gehn, obſchon hier weder von Vollſtändigkeit noch von einer Entwickelung a priori die Rede ſeyn kann, da die Kunſt, in ſofern ſie in ihren Werken zur Breite der wirklichen hiſtoriſchen Weltanſchauungen und religiöſen Vorſtellungen fortgeht, ſich auch in's Zufällige hinein verliert. Die Grundbeſtimmung iſt nur die, daß ſich Skulptur und Architektur vermiſchen, wenn auch die Baukunſt das Durchgreifende bleibt.

a) Es iſt ſchon früher bei Gelegenheit der ſymboliſchen Kunſtform erwähnt worden, daß im Orient vielfach die allgemeine Lebenskraft der Natur, nicht die Geiſtigkeit und Macht des Bewußtſeyns, ſondern die produktive Gewalt der Zeugung herausgehoben und verehrt wurde. Beſonders in Indien war dieſer Dienſt allgemein, auch nach Phrygien und Syrien zog er ſich unter dem Bilde der großen Göttin, der Befruchtenden, hin, eine Vorſtellung, welche ſelbſt die Griechen aufnahmen. Näher nun wurde die Anſchauung der allgemeinen produktiven Naturkraft in der Geſtalt der animaliſchen Zeugungsglieder, Phallus und Lingam, dargeſtellt und heilig gehalten. Dieſer Kultus fand

hauptsächlich in Indien seine Ausbreitung, doch auch die Aegypter waren, wie Herodot erzählt (II, c. 48), demselben nicht fremd. Bei den Dionysusfesten wenigstens kommt Aehnliches vor; „anstatt der Phallen aber," sagt Herodot, „haben sie andere Bilder von der Länge einer Elle erfunden, mit einem Faden zum Ziehen, welche die Weiber herumtragen, wobei sich das Schaamglied immer hebt, das nicht viel kleiner ist, als der übrige Leib." Die Griechen nahmen den ähnlichen Dienst gleichfalls an, und Herodot berichtet ausdrücklich (c. 49), daß Melampus, mit dem ägyptischen Opferfest des Dionysus nicht unbekannt, den Phallus, der dem Gotte zu Ehren umgetragen wird, eingeführt habe. Hauptsächlich in Indien nun gingen von dieser Art der Verehrung der Zeugungskraft in der Form der Zeugungsglieder auch Bauwerke in dieser Gestalt und Bedeutung aus; ungeheure säulenartige Gebilde, aus Stein, wie Thürme massiv aufgerichtet, unten breiter als oben. Sie waren ursprünglich für sich selber Zweck, Gegenstände der Verehrung, und erst später fing man an, Oeffnungen und Aushöhlungen darin zu machen und Götterbilder hineinzustellen, was sich noch in den griechischen Hermen, portativen Tempelhäuschen, erhalten hat. Den Ausgangspunkt aber bilden in Indien die unausgehöhlten Phallus-Säulen, die sich später erst in Schaale und Kern theilten, und zu Pagoden wurden. Denn die ächt indischen Pagoden, welche man wesentlich von späteren muhamedanischen und sonstigen Nachahmungen unterscheiden muß, gehn in ihrer Konstruktion nicht von der Form des Hauses aus, sondern sind schmal und hoch, und haben ihre erste Grundform von jenen säulenmäßigen Bauten. Die gleiche Bedeutung und Form findet sich auch in der von der Phantasie erweiterten Anschauung des Berges Meru wieder, der als Quirl in dem Milchmeer vorgestellt ist, woraus die Welt erzeugt wird. Aehnlicher Säulen erwähnt auch Herodot; Theils in Form des männlichen Gliedes, Theils mit dem weiblichen Schaamtheile. Er schreibt die Errichtung derselben

dem Seſoſtris zu (II, c. 162), der ſie überall auf ſeinen Kriegszügen bei allen Völkern, welche er überwunden hatte, aufſtellte. Doch zu Herodot's Zeit ſtanden die meiſten dieſer Säulen nicht mehr; nur in Syrien hat Herodot deren (c. 106) ſelber geſehen. Daß er ſie jedoch ſämmtlich dem Seſoſtris zutheilt, hat wohl ſeinen Grund nur in der Tradition, der er folgt; außerdem erklärt er ſie ganz in griechiſchem Sinne, indem er die natürliche Bedeutung in eine das Sittliche betreffende umwandelt, und deshalb erzählt: „wo Seſoſtris während ſeines Kriegszuges auf Völker ſtieß, welche tapfer waren im Kampf, da ſetzte er in ihrem Lande Säulen mit Inſchriften, die ſeinen Namen und den ſeines Landes, und daß er dieſe Völker ſich unterworfen habe, anzeigten. Wo er dagegen ohne Widerſtand ſiegte, da zeichnete er außer dieſer Inſchrift auf die Säulen auch noch ein weibliches Schaamglied hin, um kund zu geben, daß dieſe Völker feig im Kampfe geweſen ſeyen."

b) Aehnliche Werke, welche zwiſchen der Architektur und Skulptur ſtehen, finden ſich ferner hauptſächlich in Aegypten. Hierher gehören z. B. die Obelisken, welche ihre Form zwar nicht aus der organiſch-lebendigen Natur, von Pflanzen, Thieren oder der Menſchengeſtalt hernehmen, ſondern von ganz regelmäßiger Geſtalt ſind, doch gleichfalls noch nicht mit dem Zweck, zu Häuſern oder Tempeln zu dienen, ſondern frei für ſich ſelbſtſtändig daſtehn, und die ſymboliſche Bedeutung von Sonnenſtrahlen haben. „Mithras," ſagt Creuzer (Symb., 2. Ausg., S. 469), „der Meder oder Perſer, regiert in der Sonnenſtadt Aegyptens (zu On-Heliopolis), und wird dort von einem Traume erinnert, Obelisken zu bauen, ſo zu ſagen Sonnenſtrahlen in Stein, und Buchſtaben darauf einzugraben, die man die ägyptiſchen nennt." Schon Plinius giebt dieſe Bedeutung der Obelisken an (XXXVI, 14 und XXXVII, 8). Sie waren der Gottheit der Sonne geweiht, deren Strahlen ſie auffangen und zugleich darſtellen ſoll-

ten. Auch in persischen Bildwerken kommen Feuerstrahlen vor, die aus Säulen aufsteigen (Creuzer I, S. 778).

Nächst den Obelisken müssen wir hauptsächlich der Memnonen Erwähnung thun. Die großen Memnons-Statuen zu Thebe, von welchen noch Strabo die eine ganz erhalten und aus Einem Steine sah, während die andere, welche beim Sonnenaufgang erklang, schon zu seiner Zeit verstümmelt war, hatten menschliche Gestalt. Es waren zwei sitzende kolossale menschliche Figuren, durch ihre Grandiosität und Massenhaftigkeit mehr unorganisch und architektonisch, als skulpturartig, wie denn auch Memnons-Säulen Reihenweise vorkommen, und dadurch, daß sie nur in solcher gleichen Ordnung und Größe Gültigkeit haben, von dem Zwecke der Skulptur ganz zu dem der Baukunst herumtertreten. Hirt (Gesch. d. Bauk., I, S. 69) deutet die kolossale Klangstatue, von welcher Pausanias sagt, daß die Aegypter sie als das Bild des Phamenoph ansähen, nicht auf eine Gottheit, sondern eher auf einen König, der hier, wie Osymandyas und Andere, sein Denkmal hatte. Doch sollen diese großartigen Bildwerke wohl eine bestimmtere oder unbestimmtere Vorstellung von etwas Allgemeinem geben. Die Aegypter und Aethiopier verehrten den Memnon, den Sohn der Morgenröthe, und opferten ihm, wenn die Sonne ihre ersten Strahlen sendet, wodurch das Bildniß mit seiner Stimme die Anbetenden begrüßte. So ist es als tönend und stimmegebend nicht bloß nach seiner Gestalt von Wichtigkeit und Interesse, sondern durch sein Seyn lebendig, bedeutsam, offenbarend, wenn auch zugleich nur symbolisch andeutend.

Ebenso, wie mit den kolossalen Memnonsstatuen, verhält es sich mit den Sphinren, die ich in Rücksicht auf ihre symbolische Bedeutung schon früher besprochen habe. Man findet die Sphinre in Aegypten nicht nur in ungeheurer Anzahl, sondern auch von der stupendesten Größe. Eine der berühmtesten Sphinre ist diejenige, welche in der Nähe der Pyramidengruppe von

Kairo ſteht. Ihre Länge beträgt 148′, ihre Höhe von den Klauen bis zum Kopf 65′, die vorn hingelagerten Füße von der Bruſt bis zur Spitze der Klauen 57′, und die Höhe der Klauen 8′. Doch dieſe ungeheure Maſſe iſt nicht etwa erſt ausgehauen und dann nach dem Ort, den ſie jetzt noch einnimmt, hingebracht, ſondern als man bis zu ihrer Baſis grub, fand man, daß der Boden aus Kalkſtein beſtehe, ſo daß ſich zeigte, das ganze immenſe Werk ſey aus einem Felſen ausgehauen, von welchem es noch einen Theil bildet. Dieß immenſe Gebilde nähert ſich zwar mehr der eigentlichen Skulptur in deren koloſſalſtem Maaßſtabe; ebenſoſehr jedoch wurden die Sphinxe auch zu Gängen reihenweiſe nebeneinandergeſtellt, wodurch ſie ſogleich einen vollſtändig architektoniſchen Charakter erhalten.

c) Solche ſelbſtſtändige Geſtaltungen bleiben nun überhaupt nicht nur vereinzelt ſtehen, ſondern werden zu großen, tempelartigen Bauten, Labyrinthen, unterirdiſchen Exkavationen vervielfältigt, in Maſſen benutzt, mit Mauern umſchloſſen u. ſ. f.

Was nun erſtlich die ägyptiſchen Tempelbezirke angeht ſo beſteht der Hauptcharakter dieſer großen Architektur, mit der wir neuerdings hauptſächlich durch die Franzoſen näher ſind bekannt gemacht worden, darin, daß es offene Konſtruktionen ſind, ohne Bedachung, Thore, Gänge, zwiſchen Waudungen, vornehmlich zwiſchen Säulenhallen und ganzen Wäldern von Säulen, Werke vom größten Umfange und innerer Vielſeitigkeit, die für ſich in ſelbſtſtändiger Wirkung, ohne zur Behauſung und Umſchließung eines Gottes oder der anbetenden Gemeine zu dienen, ebenſoſehr durch das Koloſſale ihrer Maaße und Maſſen die Vorſtellung in Erſtaunen ſetzen, als die einzelnen Formen und Geſtalten für ſich das ganze Intereſſe in Anſpruch nehmen, indem ſie als Symbole für ſchlechthin allgemeine Bedeutungen aufgerichtet ſind, oder auch die Stelle der Bücher vertreten, in ſofern ſie die Bedeutungen nicht durch deren Geſtaltungsweiſe kund geben, ſondern durch Schriften, Bildwerke, die in die

Flächen eingegraben sind. Eines Theils kann man diese riesenhaften Bauten eine Sammlung von Skulptur-Bildern nennen, doch kommen dieselben meist in solcher Anzahl und Wiederholung ein und derselben Gestalt vor, daß sie zu Reihen werden, und eben ihre dadurch architektonische Bestimmung nur in dieser Reihe und Ordnung erhalten, die dann aber wiederum ein Zweck für sich ist, und nicht etwa nur Gebälke und Bedachungen trägt.

Die größeren Bauten dieser Art fingen an mit einem gepflasterten Wege, hundert Fuß breit, wie Strabo erzählt, und drei- bis viermal so lang. Zu jeder Seite dieses Ganges (δρόμος) standen Sphinxe, in Reihen von fünfzig bis hundert, in der Höhe von zwanzig bis dreißig Fußen. Nun folgt ein großartiges Prachtthor (πρόπυλον), oben schmäler als unten, mit Pylonen, Pfeilern von ungeheurer Masse, zehn- bis zwanzigmal höher als die Höhe eines Menschen; Theils frei und selbstständig, Theils in Mauern, Prachtgewänden, die ebenfalls frei für sich bis zu der Höhe von fünfzig bis sechszig Fuß, unten breiter als oben, schief hinaufsteigen, ohne in Verbindung mit Quermauern zu stehn, Balken zu tragen, und so ein Haus zu bilden. Im Gegentheil zeigen sie im Unterschiede senkrechter Mauern, welche mehr auf die Bestimmung des Tragens hindeuten, daß sie zur selbstständigen Architektur gehören. Hin und wieder lehnen sich Memnonen an solche Mauern, welche auch Gänge bilden, und ganz mit Hieroglyphen oder ungeheuren Steingemälden bedeckt sind, so daß sie den Franzosen, die sie neuerdings sahen, wie gedruckter Kattun vorkamen. Man kann sie wie Bücherblätter betrachten, welche durch diese räumliche Umgrenzung wie Glockentöne Geist und Gemüth zum Staunen, Sinnen, Denken unbestimmt erwecken. Die Thore folgen mehrfach auf einander und wechseln mit Reihen von Sphinxen; oder ein offener Platz, von der allgemeinen Mauer umschlossen, thut sich auf, mit Säulengängen an diesen Mauern.

Dann kommt ein bedeckter Platz, der nicht zur Wohnung dient, ſondern ein Säulenwald iſt, deſſen Säulen keine Wölbung, ſondern Steinplatten tragen. Nach dieſen Sphinx-Gängen, Säulenreihen, Wandungen mit Hieroglyphen überſäet, nach einem Vorbau mit Flügeln, vor denen ſich Obelisken aufgerichtet finden, und Löwen hinlagern, oder auch wieder erſt nach Vorhöfen oder mit ſchmäleren Gängen umgeben, ſchließt ſich dem Ganzen der eigentliche Tempel, das Heiligthum (σηκὸς) an, nach Strabo von mäßiger Größe, das entweder ein Bild des Gottes in ſich hatte, oder nur eine Thiergeſtalt. Dieß Gehäuſe für die Gottheit war hin und wieder eine Monolith, wie Herodot z. B. (II, c. 155) vom Tempel zu Buto erzählt, er ſey aus einem Stück in die Höhe und Länge gearbeitet, das bei gleichen Wänden überall vierzig Ellen meſſe, und auch als Schlußdecke liege wieder ein Stein darauf mit einem vier Ellen breiten Geſimſe. Im Allgemeinen aber ſind die Heiligthümer ſo klein, daß eine Gemeine nicht Platz darin hat; eine Gemeine aber gehört zum Tempel, ſonſt iſt derſelbe nur eine Büchſe, eine Schatzkammer, ein Aufbewahrungsort heiliger Bildniſſe u. ſ. f.

In ſolcher Weiſe gehen ſolche Bauten mit Reihen von Thiergeſtaltungen, Memnonen, immenſen Thoren, Mauern, Kolonaden von den ſtupendeſten Dimenſionen, bald weiter, bald enger, mit einzelnen Obelisken u. ſ. f. Stunden weit fort, auf daß man zwiſchen ſo großen ſtaunenswürdigen menſchlichen Werken, die zum Theil nur einen ſpecielleren Zweck in den verſchiedenen Akten des Kultus haben, herumwandle, und ſich von dieſen aufgethürmten Steinmaſſen, was das Göttliche ſey, ſagen und offenbaren laſſe. Denn näher ſind zugleich dieſen Gebäulichkeiten überall ſymboliſche Bedeutungen eingewebt, ſo daß ſich die Anzahl der Sphinxe, Memnonen, die Stellung der Säulen und Gänge auf die Tage des Jahres, die zwölf himmliſchen Zeichen, die ſieben Planeten, die großen Perioden des Mondlaufes u. ſ. f. beziehn. Theils hat ſich die Skulptur hier noch

nicht von der Architektur losgemacht, Theils ist wiederum das eigentlich Architektonische, die Maaße, Abstände, Anzahl der Säulen, Mauern, Stufen u. s. f. so behandelt, daß diese Verhältnisse nicht ihren eigentlichen Zweck in sich selbst, ihrer Symmetrie, Eurhythmie und Schönheit finden, sondern symbolisch bestimmt werden. Dadurch zeigt sich dieß Bauen und Schaffen als Zweck für sich, als selber ein Kultus, zu welchem sich Volk und König vereinen. Viele Werke, wie Kanäle, der See des Möris, überhaupt Wasserbauten, bezogen sich zwar auf den Ackerbau und die Ueberschwemmungen des Nils. So ließ z. B. Sesostris, wie Herodot (II, c. 108) berichtet, das ganze Land, das bisher beritten und befahren worden, des Trinkwassers wegen, mit Kanälen durchschneiden, und machte dadurch Pferde und Wagen unnütz. Die Hauptwerke aber blieben jene religiösen Bauten, welche die Aegypter instinktartig, wie die Bienen ihre Zellen bauen, emporthürmten. Ihr Eigenthum war regulirt, die übrigen Verhältnisse gleichfalls, der Boden unendlich fruchtbar, und bedurfte keiner mühsamen Kultur, so daß die Arbeit fast nur in Säen und Erndten bestand. Andere Interessen und Thaten, wie sie sonst die Völker vollbringen, kommen wenige vor, außer den Erzählungen der Priester von Sesostris Unternehmungen zur See, finden sich keine Nachrichten von Seefahrten; im Ganzen blieben die Aegypter auf dieses Bauen und Konstruiren in ihrem eigenen Lande beschränkt. Die selbstständige *symbolische Architektur* aber giebt den Haupttypus ihrer großartigsten Werke ab, weil sich hier das menschliche Innere, das Geistige in seinen Zwecken, Außengestalten, noch nicht selbst erfaßt und zum Objekt und Produkt seiner freien Thätigkeit gemacht hat. Das Selbstbewußtseyn ist noch nicht zur Frucht gereift, noch nicht fertig für sich, sondern treibend, suchend, ahnend, fort und fort producirend, ohne absolute Befriedigung, und deshalb ohne Rast. Denn erst in der dem Geiste gemäßen Gestalt befriedigt sich der in sich fertige Geist, und be-

gränzt ſich in ſeinem Hervorbringen. Das ſymboliſche Kunſtwerk dagegen bleibt mehr oder weniger gränzenlos.

Zu ſolchen Gebilden der ägyptiſchen Baukunſt gehören nun auch die ſogenannten Labyrinthe, Höfe mit Säulengängen, umher Wege zwiſchen Wandungen, räthſelhaft verſchlungen, doch nicht zu der läppiſchen Aufgabe, den Ausgang zu finden, durcheinandergewirrt, ſondern zu einem ſinnvollen Umherwandeln unter ſymboliſchen Räthſeln. Denn dieſe Wege ſollten, wie ich ſchon früher angedeutet habe, in ihrem Laufe den Lauf der Himmelskörper nachbilden und vorſtellig machen. Sie ſind Theils über, Theils unter der Erde gebaut, außer den Gängen mit ungeheuern Kammern und Sälen verſehen, deren Wände mit Hieroglyphen bedeckt ſind. Das größte Labyrinth, das Herodot ſelber geſehen hat, war das unweit des Sees Möris. Er ſagt (II, c. 148), er habe es größer gefunden, als es mit Worten zu beſchreiben ſey, und es übertreffe ſelbſt die Pyramiden. Den Bau ſchreibt er den zwölf Königen zu und ſchildert ihn folgendermaßen. Das ganze Gebäude, von ein und derſelben Mauer umgeben, beſtehe aus zwei Stockwerken, einem unter und einem über der Erde. Zuſammen enthielten ſie dreitauſend Gemächer, fünfzehnhundert jedes. Das obere Stockwerk, das Herodot allein beſichtigen durfte, war in zwölf nebeneinander liegende Höfe getheilt, mit gegenüberſtehenden Thoren, ſechs gegen Norden und ſechs gegen Süden, und jeder Hof war mit einem Säulengang umgeben, aus weißem, genau behauenem Geſtein. Aus den Höfen, ſagt Herodot ferner, geht es in die Gemächer, aus den Gemächern in die Säle, aus den Sälen in andere Räume, und aus den Gemächern in die Höfe. Dieſe letztere Angabe, meint Hirt (Geſch. d. Baukunſt b. d. Alten, I, S. 75), mache Herodot nur zur näheren Beſtimmung, daß die Gemächer zunächſt an den Hofräumen anlagen. Von den labyrinthiſchen Gängen ſagt Herodot, daß die vielen Gänge durch die bedeckten Räume und die mannigfaltigen Krümmungen zwiſchen den Gehöften ihn mit

tausendfachem Staunen erfüllt hätten. Plinius beschreibt (XXXVI, 19) sie als dunkel, für den Fremdling durch ihre Windungen ermüdend, und beim Oeffnen der Thüren entstände in ihnen ein donnerähnliches Getöse, und aus Strabo, der als Augenzeuge wie Herodot von Wichtigkeit ist, erhellt gleichfalls, daß sich die Irrwege um die Hofräume umherzogen. Vorzüglich die Aegypter bauten dergleichen Labyrinthe, doch findet sich auch als Nachahmung des ägyptischen auf Kreta ein ähnliches, obschon kleineres, auch auf Morea und Malta.

Indem nun aber diese Baukunst einerseits durch die Kammern und Säle schon dem Hausartigen zustrebt, während andererseits nach Herodot's Angabe der unterirdische Theil des Labyrinths, zu welchem ihm der Eingang nicht gestattet wurde, die Bestimmung von Begräbnissen der Erbauer sowie heiliger Krokodile hatte, so daß hier das eigentlich selbstständig Symbolische allein die Irrgewinde ausmachen, so können wir in diesen Werken einen Uebergang zu der Form der symbolischen Architektur finden, welche aus sich selbst schon der klassischen Baukunst sich zu nähern anfängt.

3. Uebergang aus der selbstständigen Architektur zur klassischen.

Wie stupend auch die so eben betrachteten Konstruktionen sind, so wird uns dennoch die den orientalischen Völkern vielfach gemeinschaftliche unterirdische Architektur der Inder und Aegypter noch ungeheurer und erstaunenswürdiger erscheinen müssen. Was wir in dieser Beziehung Großes und Herrliches über der Erde finden, kommt dem nicht gleich, was in Indien in Salsette, Bombay gegenüber, und in Ellora, in Oberägypten und Nubien unter der Erde vorhanden ist. In diesen bewundernswerthen Exkavationen zeigt sich zuerst das nähere Bedürfniß einer Umschließung. — Daß die Menschen in Höhlen Schutz gesucht, da gewohnt, daß ganze Völkerschaften keine

andere Wohnung gehabt haben, kommt von der Noth des Bedürfniſſes her. Solche Höhlungen gab es in Gebirgen des jüdiſchen Landes, wo in vielen Stockwerken Tauſende Platz hatten. So waren auch im Harz bei Goslar im Rammelsberg noch Kammern, wo hinein die Menſchen ſich verkrochen und ihre Vorräthe geflüchtet haben.

a) Ganz anderer Art aber ſind die angeführten indiſchen und aegyptiſchen unterirdiſchen Bauwerke. Eines Theils dienten ſie zu Verſammlungsplätzen, unterirdiſchen Domen, und ſind Konſtruktionen zum Zweck des religiöſen Staunens und der Sammlung des Geiſtes, mit Anlagen, Andeutungen ſymboliſcher Art, Säulengängen, Sphinxen, Memnonen, Elephanten, koloſſalen Götzenbildern, die, aus dem Felſen gehauen, mit dem unförmlichen Ganzen des Geſteins ebenſo zuſammengewachſen gelaſſen wurden, wie man die Säulen in den Aushöhlungen ausſparte. Vorn an der Felſenwandung waren dieſe Bauten hin und wieder ganz geöffnet, andere zum Theil ganz finſter und nur durch Fackeln erleuchtbar, zum Theil etwa oben offen.

Im Verhältniß zu den Bauten über der Erde erſcheinen dergleichen Aushöhlungen als das Urſprünglichere, ſo daß man die ungeheueren Anlagen über dem Erdboden nur als Nachahmung und überirdiſche Erblühungen aus dem Unterirdiſchen anſehen kann. Denn es iſt da nicht poſitiv gebaut, ſondern nur negativ weggenommen worden. Sich einzuniſten, einzugraben, iſt natürlicher als auszugraben, das Material erſt zu ſuchen, zuſammenzuthürmen und zu geſtalten. Man kann in dieſer Rückſicht die Höhle ſich als früher entſtehend vorſtellen als die Hütte. Die Höhlen ſind ein Ausweiten ſtatt Begränzen, oder ein Ausweiten, das ein Begränzen und Umſchließen wird, bei welchem die Umſchließung ſchon vorhanden iſt. Das unterirdiſche Bauen fängt deshalb mehr von dem Vorhandenen an, und erhebt ſich, in ſofern es die Hauptmaſſe läßt wie ſie iſt, noch nicht ſo frei als das Geſtalten über dem Boden. Für uns aber gehören dieſe Bauten,

wie symbolischer Art sie auch seyn mögen, schon zu einer weiteren Stufe, da sie nicht mehr so selbstständig symbolisch dastehn, sondern bereits den Zweck der Umschließung, Wandung, Decke haben, innerhalb welcher die mehr symbolischen Gebilde als solche aufgestellt sind. Das Tempelartige, Hausartige im griechischen und neueren Sinne zeigt sich hier in seiner natürlichsten Form.

Hierher sind ferner die Mithrashöhlen zu rechnen, obschon sie sich in einer ganz anderen Gegend vorfinden. Die Verehrung und der Dienst des Mithras stammt aus Persien her, doch ist der ähnliche Kultus auch im römischen Reiche verbreitet gewesen. In dem Museum zu Paris z. B. giebt es ein sehr berühmtes Basrelief, das einen Jüngling darstellt, wie er dem Stier einen Stahl in den Hals stößt; es ist im Kapitol in einer tiefen Grotte unter dem Tempel des Jupiter gefunden worden. Auch in diesen Mithrashöhlen finden sich Wölbungen, Gänge, die einerseits den Lauf der Gestirne, andererseits auch (wie noch heut zu Tage in den Freimauerlogen, wo man in viele Gänge geführt wird, Schauspiele sehn muß u. s. f.) die Wege symbolisch anzudeuten bestimmt scheinen, welche die Seele in ihrer Reinigung durchzumachen hat, wenn auch diese Bedeutung wohl mehr in Skulpturen und anderer Arbeit als so ausgedrückt ist, daß die Architektur die Hauptsache ausgemacht hätte.

In der ähnlichen Beziehung können wir auch noch der römischen Katakomben Erwähnung thun, denen gewiß ursprünglich ein ganz anderer Begriff zu Grunde lag als der, zu Wasserleitungen, Begräbnissen, oder Kloaken zu dienen.

b) Einen bestimmteren Uebergang zweitens aus der selbstständigen Architektur zur dienenden können wir in den Bauwerken suchen, welche als Todtenbehausungen Theils in die Erde gegraben, Theils über dem Boden errichtet worden sind.

Besonders bei den Aegyptern verknüpft sich das unterirdische und überirdische Bauwesen mit einem Todtenreiche, wie sich überhaupt in Aegypten zuerst ein Reich des Unsichtbaren einhaust

und vorfindet. Der Inder verbrennt ſeine Todten oder läßt ſonſt ihre Gebeine liegen, und an der Erde verweſen; die Menſchen nach indiſcher Anſchauung ſind oder werden Gott oder Götter, wie man ſagen will, und zu dieſer feſten Unterſcheidung der Lebendigen von den Todten als Todten kommt es nicht. Die indiſchen Bauten, wenn ſie nicht dem Muhamedanismus ihren Urſprung verdanken, ſind deshalb keine Behauſungen für Todte, und ſcheinen überhaupt, als jene wunderſamen Aushöhlungen, einer früheren Periode anzugehören. Bei den Aegyptern aber tritt der Gegenſatz des Lebendigen und Todten mit Macht hervor; das Geiſtige fängt an ſich vom Ungeiſtigen zu ſcheiden. Es iſt die Aufſtehung des konkreten individuellen Geiſtes, die im Werden iſt. Die Todten werden daher als ein Individuelles feſtgehalten, und damit gegen die Vorſtellung des Hinüberfließens in das Natürliche, in die allgemeine Verſchwebung, Verſchwemmung und Auflöſung befeſtigt und aufbewahrt. Die Einzelnheit iſt das Princip der ſelbſtſtändigen Vorſtellung des Geiſtigen, weil der Geiſt nur als Individuum, als Perſönlichkeit zu exiſtiren vermag. Deshalb muß uns dieſe Ehre und Aufbewahrung der Todten als ein erſtes wichtiges Moment für das Exiſtiren geiſtiger Individualität gelten, da es hier die Einzelnheit iſt, die, ſtatt aufgegeben zu werden, erhalten erſcheint, indem wenigſtens der Körper als dieſe natürliche unmittelbare Individualität geſchätzt und geachtet wird. Herodot, wie ſchon früher erwähnt worden, berichtet, die Aegypter ſeyen die erſten geweſen, welche geſagt hätten, daß die Seelen der Menſchen unſterblich ſeyen, und ſo unvollkommen hier auch noch das Feſthalten an der geiſtigen Individualität iſt, in ſofern der Geſtorbene dreitauſend Jahre lang den ganzen Kreis der Land-, Waſſer- und Luftthiere durchlaufen, und dann erſt wieder in einen menſchlichen Körper einwandern ſoll, ſo liegt doch in dieſer Vorſtellung und in dem Einbalſamiren des Körpers ein Fixiren

der leiblichen Individualität und des vom Körper abgeſchiedenen Fürſichſeyns.

So iſt es denn auch in der Baukunſt von Wichtigkeit, daß hier die Abtrennung gleichſam des Geiſtigen als der innern Bedeutung erfolgt, die für ſich zur Darſtellung gebracht wird, während die leibliche Hülle als bloß architektoniſche Umſchließung umhergeſtellt iſt. Die Todtenbehauſungen der Aegypter bilden dadurch in dieſem Sinne die früheſten Tempel; das Weſentliche, der Mittelpunkt der Verehrung iſt ein Subjekt, ein individueller Gegenſtand, der für ſich ſelbſt bedeutend erſcheint und ſich ſelber ausdrückt, unterſchieden von ſeiner Behauſung, die ſomit als bloß dienende Hülle konſtruirt wird. Und zwar iſt es nicht ein wirklicher Menſch, für deſſen Bedürfniß ein Haus oder Palaſt erbaut wäre, ſondern bedürfnißloſe Todte ſind es, Könige, heilige Thiere, um welche unermeßliche Konſtruktionen ſich umherſchließen.

Wie der Ackerbau das nomadiſche Umherſchweifen zum Eigenthum feſter Sitze fixirt, ſo vereinigen überhaupt Gräber, Grabmäler und Todtendienſt die Menſchen, und geben auch denen, welche ſonſt keine Stätte, kein begränztes Eigenthum beſitzen, einen Sammelplatz, heilige Oerter, die ſie vertheidigen und ſich nicht wollen entreißen laſſen. So wichen die Skythen z. B., dieß flüchtige Volk, vor Darius, wie Herodot (II, c. 126 — 127) erzählt, überall zurück, und als Darius ihrem Könige die Botſchaft zuſendete: wenn der König ſich für ſtark genug halte, Widerſtand zu leiſten, ſo ſolle er ſich ſtellen zur Schlacht; wenn nicht, ſo ſolle er den Darius für ſeinen Herrn anerkennen, entgegnete Idanthyrſus, ſie hätten keine Städte und Aecker, und nichts zu vertheidigen, da ihnen Darius nichts verwüſten könne; wenn es aber dem Darius um eine Schlacht zu thun ſey, ſo hätten ſie die Gräber ihrer Väter, zu dieſen möge Darius herankommen und ſie zu beſchädigen wagen, dann werde er ſehen, ob ſie um die Gräber kämpfen würden oder nicht.

Die älteſten grandioſen Grabmäler nun finden wir in Aegypten als die Pyramiden. Was zunächſt beim Anblick dieſer ſtaunenswerthen Konſtruktionen in Verwunderung ſetzen kann, iſt ihre unermeßliche Größe, die ſogleich zu der Reflexion über die Dauer der Zeit und die Mannigfaltigkeit, Menge und Ausdauer menſchlicher Kräfte führt, welche dazu gehörte, dergleichen koloſſale Bauten zu vollenden. Von Seiten ihrer Form dagegen bieten ſie ſonſt nichts Feſſelndes dar; in wenigen Minuten iſt das Ganze überſchaut und feſtgehalten. Bei dieſer Einfachheit und Regelmäßigkeit der Geſtalt hat man denn lange über ihren Zweck geſtritten. Die Alten geben zwar ſchon, wie z. B. Herodot und Strabo, den Zweck, zu welchem ſie wirklich dienten, an, doch ebenſo haben auch ältere wie neuere Reiſende und Schriftſteller viel Fabelhaftes und Unhaltbares ausgeſonnen. Die Araber ſuchten mit Gewalt einen Eingang, indem ſie im Innern der Pyramide Schätze zu finden hofften, doch haben dieſe Erbrechungen, ſtatt ihr Ziel zu erreichen, nur Vieles zerſtört, ohne zu den wirklichen Gängen und Kammern hinzugelangen. Den neuern Europäern, unter denen ſich beſonders Belzoni, ein Römer, und dann der Genueſer Caviglia auszeichneten, iſt es endlich gelungen, das Innere der Pyramiden genauer kennen zu lernen. Belzoni entdeckte das Königsgrab in der Pyramide des Cephrenes. Die Eingänge in die Pyramiden waren aufs Feſteſte mit Quaderſteinen verſchloſſen, und es ſcheint, die Aegypter ſuchten es beim Bau ſchon ſo einzurichten, daß der Eingang, wenn er auch bekannt war, doch nur mit großer Schwierigkeit konnte wieder aufgefunden und eröffnet werden. Dieß beweiſ't, daß die Pyramiden verſchloſſen bleiben und nicht wieder gebraucht werden ſollten. In ihrem Innern nun hat man Kammern gefunden, Gänge, die ſich auf die Wege deuten laſſen, welche die Seele nach dem Tode bei ihrem Umlauf und Geſtaltenwechſel macht, große Säle, Kanäle unter der Erde, bald ſich ſenkend, bald ſteigend. Das Königsgrab

des Belzoni läuft in dieser Weise z. B. in den Felsen gehauen eine Stunde lang fort; in dem Hauptsaal stand ein Sarg von Granit, in den Fußboden eingesenkt, doch man fand nur einen Rest von Thierknochen einer Mumie, eines Apis wahrscheinlich. Das Ganze aber zeigte unbezweifelbar den Zweck, zu einer Todtenbehausung zu dienen. — Im Alter, in der Größe und Gestalt sind die Pyramiden verschieden. Die ältesten scheinen mehr nur pyramidenartig auf einander gehäufte Steine zu seyn; die späteren sind regelmäßig gebaut; einige oben etwas abgeplattet, andere ganz zu einer Spitze auslaufend; an noch anderen findet man Absätze, die man nach der Beschreibung Herodot's von der Pyramide des Cheops (Her. II, c. 125) aus der Art und Weise, wie die Aegypter beim Bau verfuhren, erklären kann, so daß Hirt auch diese Pyramide zu den nicht vollendeten rechnet (Gesch. der Bauk. b. d. Alten I, S. 55). In den älteren Pyramiden sind nach neueren französischen Berichten die Kammern und Gänge verschlungener, in den jüngeren einfacher aber ganz mit Hieroglyphen bedeckt, so daß eine vollständige Abschrift derselben mehrere Jahre dauern würde.

In dieser Weise werden die Pyramiden, staunenswürdig für sich, doch nur zu einfachen Krystallen, zu Schalen, die einen Kern, einen abgeschiedenen Geist einschließen, und zur Aufbewahrung seiner dauernden Leiblichkeit und Gestalt dienen. In diesen abgeschiedenen Todten, der für sich zur Darstellung gelangt, fällt deshalb alle Bedeutung, die Architektur aber, die bisher selbstständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab, und wird in dieser Scheidung dienend, während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten, obschon zunächst noch das individuelle Gebilde in seiner eigenen unmittelbaren Naturgestalt als Mumie festgehalten wird. Wir finden daher, wenn wir die ägyptische Baukunst im Ganzen betrachten, auf der einen Seite die selbstständigen symbolischen Bauten, auf der anderen jedoch besonders in allem, was

ſich auf Grabmäler bezieht, tritt ſchon die ſpecielle Beſtimmung der Architektur, bloße Umſchließung zu ſeyn, deutlich hervor. Dazu gehört nun weſentlich, daß die Architektur ſich nicht nur eingrabe und Höhlen bilde, ſondern ſich als eine unorganiſche Natur zeige, von Menſchenhänden da hingebaut, wo man ihrer, um ihres Zweckes Willen, nöthig hat.

Auch andere Völker haben dergleichen Todtenmäler errichtet, heilige Bauten als Wohnorte eines todten Leichnams, über den hin ſie ſich erheben. Das Grabmal des Mauſolus in Karien z. B., ſpäter das Grabmal Hadrian's, die jetzige Engelsburg in Rom, ein Palaſt von ſorgfältiger Struktur für einen Todten, waren ſchon im Alterthum berühmte Werke. Auch gehört nach Uhden's Beſchreibung (Wolff's und Buttmann's Muſ. B. I, S. 536) hieher noch eine Gattung von Todtendenkmalen, die in ihrer Einrichtung und ihren Umgebungen göttergeweihete Tempel in kleineren Verhältniſſen nachahmten. Solch ein Tempel hatte einen Garten, Lauben, einen Brunnen, Weingarten und dann Kapellen, in welchen die Portraitſtatuen in Göttergeſtalten aufgerichtet waren. Beſonders zur Kaiſerszeit wurden dergleichen Denkmäler mit Götterſtatuen der Verſtorbenen, in Geſtalt des Apoll, der Venus, Minerva erbaut. Dieſe Figuren ſowie das ganze Bauwerk erhielt dadurch zu gleicher Zeit die Bedeutung einer Apotheoſe und eines Tempels des Verſtorbenen, wie auch bei den Aegyptern das Einbalſamiren die Embleme und der Kaſten anzeigen, daß der Todte oſirirt werde.

Die ebenſo grandioſen als einfachſten Konſtruktionen dieſer Art nun aber ſind die ägyptiſchen Pyramiden. Hier tritt die der Baukunſt eigenthümliche und weſentliche Linie, — die gerade nämlich, — und überhaupt die Regelmäßigkeit und Abſtraktion der Formen ein. Denn die Architektur als bloße Umſchließung und unorganiſche, nicht an ſich ſelbſt individuell von dem ihr inwohnenden Geiſt lebendig beſeelte Natur, kann die Geſtalt nur als eine ihr ſelber äußerliche haben; die

äußerliche Form aber iſt nicht organiſch, ſondern abſtrakt und verſtändig. Wie ſehr aber die Pyramide ſchon anfängt die Beſtimmung des Hauſes zu erhalten, ſo iſt bei ihr doch das Rechtwinkliche noch nicht durch und durch herrſchend, wie bei dem eigentlichen Hauſe, ſondern ſie hat noch eine Beſtimmung für ſich, welche nicht der bloßen Zweckmäßigkeit dienſtbar iſt, und ſchließt ſich daher in ſich ſelber unmittelbar von der Baſis an allmälig zur Spitze zuſammen.

c) Von hier aus können wir den Uebergang aus der ſelbſtſtändigen zu der eigentlichen, dienenden Baukunſt machen.

Für die letztere laſſen ſich zweierlei Ausgänge angeben, auf der einen die ſymboliſche Architektur, auf der anderen das Bedürfniß und die demſelben dienſtbare Zweckmäßigkeit. Bei den ſymboliſchen Geſtaltungen, wie wir ſie vorher betrachtet haben, iſt die architektoniſche Zweckmäßigkeit bloße Nebenſache und eine nur äußerliche Ordnung. Das Extrem hiegegen bildet das Haus, wie das nächſte Bedürfniß daſſelbe fordert; Holzſäulen, oder gerad aufſtehende Wände mit Balken, die im rechten Winkel darüber gelegt ſind, und eine Bedachung. Daß ſich das Bedürfniß dieſer eigentlichen Zweckmäßigkeit durch ſich ſelber einſtellt, iſt keine Frage, der Unterſchied aber, ob die eigentliche Architektur, wie wir ſie ſogleich werden als klaſſiſche Baukunſt zu betrachten haben, nur vom Bedürfniß anfängt, oder aus jenen ſelbſtſtändigen ſymboliſchen Werken, die uns durch ſich ſelber auf die dienenden Bauten führten, herzuleiten ſey, dieß giebt den weſentlichen Punkt der Frage ab.

α) Das Bedürfniß bringt in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig ſind, und dem Verſtande angehören, das Geradlinige, Rechtwinklichte, die Ebenheit der Flächen. Denn in der dienenden Architektur iſt das, was den eigentlichen Zweck ausmacht, für ſich, als Statue, oder näher als menſchliche Individuen da, als Gemeinde, Volk, zu allgemeinen, nicht mehr auf Befriedigung phyſiſcher Bedürfniſſe ausgehenden, ſon-

dern zu religiöſen und politiſchen Zwecken verſammelt. Beſonders iſt es das nächſte Bedürfniß, für das Bild, die Statue der Götter, oder des für ſich dargeſtellten und gegenwärtig vorhandenen Heiligen überhaupt eine Umſchließung zu geſtalten. Memnonen z. B. Sphinxe u. ſ. f. ſtehen auf freien Plätzen, oder in einem Hain, in der äußeren Umgebung der Natur. Dergleichen Gebilde aber und mehr noch die menſchliſchen Götterfiguren ſind aus einem anderen Bereich, als das der unmittelbaren Natur iſt, hergenommen; ſie gehören dem Reiche der Vorſtellung an und ſind durch menſchliche künſtleriſche Thätigkeit ins Daſeyn gerufen. Ihnen genügt deshalb die bloß natürliche Umgebung nicht, ſondern ſie bedürfen zu ihrer Aeußerlichkeit einen Boden und eine Umſchließung, die den gleichen Urſprung als ſie ſelber haben, d. h. die gleichfalls aus der Vorſtellung hervorgegangen und durch künſtleriſche Produktion herausgeſtaltet ſind. Erſt in einer von der Kunſt herkommenden Umgebung finden die Götter ihr angemeſſenes Element. Dieß Aeußere hat dann aber hier nicht ſeinen Zweck in ſich ſelbſt, ſondern dient einem anderen als ſeinem weſentlichen Zweck, und fällt dadurch der Zweckmäßigkeit anheim.

Sollen ſich jedoch dieſe zunächſt bloß zweckdienlichen Formen zur Schönheit erheben, ſo dürfen ſie bei ihrer erſten Abſtraktion nicht ſtehen bleiben, ſondern müſſen außer der Symmetrie und Eurhythmie dem Organiſchen, Konkreten, in ſich ſelbſt Abgeſchloſſenen und Mannigfaltigen zugehn. Dadurch tritt dann gleichſam eine Reflexion über Unterſchiede und Beſtimmungen, ſowie das ausdrückliche Hervorheben und Formiren von Seiten ein, das für die bloße Zweckmäßigkeit ganz überflüſſig iſt. Ein Balken z. B. iſt einerſeits geradlinigt fortgehend, doch er hört zugleich an beiden Enden auf; ebenſo ſteht ein Pfoſten, welcher Balken, oder eine Decke zu tragen hat, auf der Erde und erreicht oben, wo der Balken auf ihm ruht, ſeine Endſchaft. Solche Unterſchiede ſtellt die dienende Architektur heraus, und geſtaltet ſie durch die Kunſt, wogegen ein organi-

sches Gebilde, wie eine Pflanze, ein Mensch zwar auch sein oben und unten, aber selbst von Hause aus organisch gestaltet hat, und sich dadurch in Füße und Kopf, oder bei der Pflanze in Wurzel und Krone unterscheidet.

β) Die symbolische Architektur umgekehrt nimmt mehr oder weniger von solchen organischen Gestaltungen ihren Ausgangspunkt, wie in den Spinxen, Memnonen u. s. f., doch kann sie sich auch des Geradlinigten und Regelmäßigen bei den Mauern, Thoren, Balken, Obelisken u. s. f., nicht ganz entschlagen, und muß überhaupt, wenn sie jene skulpturartigen Kolosse irgend architektonisch aufstellen und nebeneinander reihen will, dabei die Gleichheit der Größe, des Voneinanderabstehens, die Geradlinigkeit der Reihen, überhaupt die Ordnung und Regelmäßigkeit der eigentlichen Baukunst zu Hülfe nehmen. Damit hat sie die beiden Principe in sich, deren Einigung die in ihrer Zweckmäßigkeit eben so schöne Architektur zu Stande bringt, nur daß diese zwei Seiten im Symbolischen, statt in eins gebildet zu seyn, noch aus einander liegen.

γ) Wir können deshalb den Uebergang so fassen, daß auf der einen Seite die bisher selbstständige Baukunst die Formen des Organischen zur Regelmäßigkeit verständig modificiren und zur Zweckmäßigkeit herüberschreiten müsse, während sich umgekehrt die bloße Zweckmäßigkeit der Formen dem Princip des Organischen entgegen zu bewegen habe. Wo diese beiden Extreme zusammentreffen und sich wechselseitig ergreifen, entsteht sodann die eigentlich schöne klassische Architektur.

Diese Einigung nun läßt sich, in ihrem wirklichen Entstehen gleichsam, deutlich an der eintretenden Umgestaltung dessen erkennen, was wir in der bisherigen Architektur bereits als Säule sahen. Zu einer Umschließung sind nämlich einer Seits zwar Mauern nöthig, Mauern aber können auch selbstständig, wie schon früher an Beispielen gezeigt ist, dastehen, ohne die Umschließung vollständig zu machen, zu welcher wesentlich eine Be-

deckung von oben und nicht nur ein Umſchließen der Seitenräume gehört. Eine ſolche Bedeckung nun aber muß getragen werden. Das Einfachſte hiefür ſind Säulen, deren weſentliche und zugleich ſtrenge Beſtimmung in dieſer Rückſicht in dem Tragen als ſolchen beſteht. Deshalb ſind Mauern, wo es aufs bloße Tragen ankommt, eigentlich ein Ueberfluß. Denn das Tragen iſt ein mechaniſches Verhältniß und gehört ins Gebiet der Schwere und ihrer Geſetze. Hier koncentrirt ſich nun die Schwere, das Gewicht eines Körpers in ſeinem Schwerpunkt, und iſt in dieſem, damit er wagerecht ohne zu fallen ruhe, zu unterſtützen. Dieß thut die Säule, ſo daß bei ihr die Kraft des Tragens auf das Minimum der äußerlichen Mittel reducirt erſcheint. Was eine Mauer mit großem Aufwande zu Stande bringt, daſſelbe thun wenige Säulen, und es iſt eine große Schönheit der klaſſiſchen Architektur, nicht mehr Säulen hinzuſtellen, als in der That zum Tragen einer Balkenlaſt, und deſſen, was auf ihr ruht, nöthig ſind. Säulen zum bloßen Schmuck gehören in der eigentlichen Architektur nicht zur wahren Schönheit. Deshalb erfüllt auch die Säule, wo ſie rein für ſich ſelber daſteht, ihren Beruf nicht. Man hat zwar auch Triumphſäulen aufgerichtet, wie die berühmten des Trajan und Napoleon, aber auch dieſe ſind gleichſam nur ein Poſtament für Statuen, und außerdem mit Bildwerken bekleidet zum Gedächtniß und zur Feier des Helden, deſſen Standbild ſie trugen.

Bei der Säule nun iſt es beſonders merkwürdig, wie ſie im Verlauf der architektoniſchen Entwickelung ſich erſt der konkreten Naturgeſtalt entwinden muß, um ihre abſtraktere, ebenſo zweckmäßige als ſchöne Geſtalt zu gewinnen.

αα) Indem die ſelbſtſtändige Architektur von organiſchen Gebilden anfängt, kann ſie menſchliche Geſtalten ergreifen; wie in Aegypten z. B. zum Theil noch menſchliche Figuren, Memnonen z. B., zu Säulen gebraucht werden. Dieß jedoch iſt ein bloßer Ueber-

fluß, in ſofern ihre Beſtimmung nicht das eigentliche Tragen iſt. Bei den Griechen kommen in anderer Weiſe in dem ſtrengeren Dienſte, Laſten auf ſich ruhen zu laſſen, Karyatiden vor, die aber nur im Kleinen können angebracht werden. Außerdem iſt es als ein Mißbrauch der menſchlichen Geſtalt anzuſehn, ſie unter ſolcher Bürde zuſammen zu preſſen, und ſo haben denn die Karyatiden auch dieſen Charakter des Gedrückten, und ihr Koſtüm deutet auf Sklaverei hin, der es eine Laſt iſt, dergleichen Laſten zu tragen.

ββ) Die naturgemäßere organiſche Geſtalt für Pfoſten und Stützen, die etwas tragen ſollen, iſt deshalb der Baum, die Pflanze überhaupt, ein Stamm, ein ſchwanker Stengel, der ſenkrecht in die Höhe ſtrebt. Der Stamm des Baumes trägt an und für ſich ſchon ſeine Krone, der Halm die Aehre, der Stengel die Blume. Dieſe Formen nimmt nun auch die ägyptiſche Baukunſt, die ſich noch nicht zur Abſtraktion ihrer Intentionen befreit hat, aus der Natur unmittelbar heraus. In dieſer Beziehung hat das Grandioſe im Styl der ägyptiſchen Paläſte oder Tempel, das Koloſſale der Säulenreihen, die Menge derſelben und dann die großartigen Verhältniſſe des Ganzen die Beſchauer von jeher in Erſtaunen und Verwunderung geſetzt. In der größten Mannigfaltigkeit ſieht man hier die Säulen aus Pflanzenbildungen hervorgehn, Lotospflanzen und andere Bäume zu Säulen hinaufgeſtreckt und auseinander gezogen werden. In den Kolonnaden z. B. haben nicht alle Säulen dieſelbe Geſtalt, ſondern wechſeln zu ein, zwei oder dreien ab. Denon hat in ſeinem Werke über die ägyptiſche Expedition eine große Menge ſolcher Formen zuſammengeſtellt. Das Ganze iſt noch keine verſtändig regelmäßige Form, ſondern die Baſe iſt eine Zwiebelgeſtalt, ein ſchilfartiges Herausgehn des Blattes aus der Wurzel, oder ſonſt eine Zuſammendränguug von Wurzelblättern nach der Weiſe verſchiedener Pflanzen. Aus dieſer Baſis ragt dann der ſchwanke Stengel in die Höhe, oder ſteigt verſchlungen

emporgewunden als Säule auf, und das Kapital iſt auch ein blumenartiges Auseinandergehen von Blättern und Zweigen. Die Nachahmung iſt jedoch nicht naturgetreu, ſondern die Pflanzenformen werden architektoniſch verzogen, dem Kreisrunden, Verſtändigen, Regelmäßigen, Geradlinigten näher gebracht, ſo daß dieſe ganzen Säulen dem ähnlich ſehn, was gewöhnlich die Arabeske genannt wird.

γγ) Hier iſt nun der Ort zugleich von der Arabeske überhaupt zu reden, denn ſie fällt ihrem Begriff nach eben in den Uebergang aus einer natürlichen für die Architektur gebrauchten organiſchen Geſtalt zu der ſtrengeren Regelmäßigkeit des eigentlich Architektoniſchen. Wenn aber die Baukunſt frei in ihrer Beſtimmung geworden iſt, ſetzt ſie die Arabeskenformen zu Schmuck und Zierrath herunter. Sie ſind dann vornehmlich verzogene Pflanzengeſtalten, und aus Pflanzen erwachſende und damit verſchlungene Thier- und Menſchenformen, oder in Pflanzen übergehende Thiergebilde. Sollen ſie eine ſymboliſche Bedeutung bewahren, ſo kann dafür der Uebergang der verſchiedenen Naturreiche gelten; ohne ſolchen Sinn ſind ſie nur Spiele der Phantaſie in Zuſammenſtellung, Verbindung, Verzweigung der unterſchiedenſten Naturgeſtaltungen. Für dergleichen architektoniſchen Zierrath, in deſſen Erfindung die Phantaſie in die mannigfaltigſten Einfaſſungen aller Art, auch an Geräthſchaften und Kleidung, in Holz, Stein u. ſ. f. übergehen kann, iſt die Hauptbeſtimmung und Grundform, daß die Pflanzen, Blätter, Blumen, Thiere dem Verſtändigen, Unorganiſchen näher gebracht werden. Deshalb findet man die Arabesken oft ſteif, und dem Organiſchen untreu geworden, weshalb man ſie häufig getadelt und der Kunſt über den Gebrauch derſelben einen Vorwurf gemacht hat. Beſonders der Malerei, obſchon Raphael ſelber Arabesken in großer Ausdehnung und von höchſter Anmuth, Geiſtreichigkeit, Mannigfaltigkeit und Grazie zu malen unternahm. Allerdings ſind die Arabesken ſowohl in Rückſicht auf die Formen des

Organischen, als auch in Betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig, doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur, denn dadurch allein werden die sonst für die Baukunst ungeeigneten lebendigen Formen dem wahrhaft architektonischen Style anpassend und in Einklang mit demselben gesetzt. Dieser Angemessenheit steht nun besonders die vegetabilische Natur, welche auch im Orient verschwenderisch zu Arabesken verwandt wird, am nächsten, denn die Pflanzen sind noch nicht empfindende Individuen, sondern bieten sich von selbst zu architektonischen Zwecken dar, indem sie gegen Regen, Sonnenschein und Wind schützende Bedachungen und Beschattungen bilden, und im Ganzen nicht die freie, der verständigen Gesetzmäßigkeit entwundene Schwingung der Linien haben. Architektonisch gebraucht, werden nun ihre sonst schon regelmäßigen Blätter zu noch bestimmterer Rundung oder Geradlinigkeit geregelt, so daß dadurch alles, was man als Verzerrung, Unnatur und Steifigkeit der Pflanzenformen ansehn könnte, wesentlich als eine angemessene Umbildung zum eigentlich Architektonischen zu betrachten ist.

In solcher Weise tritt in der Säule die eigentliche Baukunst aus dem bloß Organischen in die verständige Zweckmäßigkeit, und aus dieser in die Annäherung an das Organische herüber. Dieses gedoppelten Ausgangspunktes von dem eigentlichen Bedürfnisse und der zweckmäßigkeitslosen Selbstständigkeit der Architektur ist hier zu erwähnen nöthig gewesen, denn das Wahrhafte ist das Vereinen beider Principe. Die schöne Säule geht von der Naturform aus, die sodann zum Pfosten, zur Regelmäßigkeit und Verständigkeit der Form umgestaltet wird.

Zweites Kapitel.

Die klaſſiſche Architektur.

Die Baukunſt, wenn ſie ihre eigenthümliche begriffsgemäße Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Bedeutung, die ſie nicht in ſich ſelbſt hat. Sie wird eine unorganiſche Umgebung, ein den Geſetzen der Schwere nach geordnetes und gebautes Ganzes, deſſen Formen dem ſtreng Regelmäßigen, Geraden, Rechtwinklichten, Kreisförmigen, den Verhältniſſen beſtimmter Zahl und Anzahl, dem in ſich ſelbſt begränzten Maaß und der feſten Geſetzmäßigkeit anheimfallen. Ihre Schönheit beſteht in dieſer Zweckmäßigkeit ſelber, welche von der unmittelbaren Vermiſchung mit dem Organiſchen, Geiſtigen, Symboliſchen befreit, obſchon ſie dienend iſt, dennoch eine in ſich geſchloſſene Totalität zuſammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchſcheinen läßt, und in der Muſik ihrer Verhältniſſe das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgeſtaltet. Ihrem eigentlichen Begriff aber entſpricht die Architektur auf dieſer Stufe, weil ſie an und für ſich das Geiſtige zu ſeinem gemäßen Daſeyn zu bringen nicht im Stande iſt, und deshalb nur das Aeußerliche und Geiſtloſe zum Widerſchein des Geiſtigen umzubilden vermag.

In der Betrachtung dieſer in ihrer Schönheit ebenſo dienſtbaren Baukunſt wollen wir folgenden Gang nehmen.

Erſtens haben wir den allgemeinen Begriff und Charakter derſelben näher feſtzuſtellen.

Zweitens die besonderen Grundbestimmungen der architektonischen Formen anzugeben, welche aus dem Zweck hervorgehn, für den das klassische Kunstwerk erbaut wird.

Drittens können wir einen Blick auf die konkrete Wirklichkeit werfen, zu der sich die klassische Architektur entwickelt hat.

Auf ein Detail jedoch will ich mich in keiner dieser Beziehungen einlassen, sondern mich nur auf das Allgemeinste beschränken, das hier einfacher ist, als bei der symbolischen Baukunst.

1. Allgemeiner Charakter der klassischen Architektur.

a) Dem gemäß, was ich mehrmals bereits angeführt habe, besteht der Grundbegriff der eigentlichen Baukunst darin, daß die geistige Bedeutung nicht ausschließlich in das Bauwerk selbst hineingelegt ist, das dadurch zu einem selbstständigen Symbol des Innern wird, sondern daß diese Bedeutung umgekehrt außerhalb der Architektur schon ihr freies Daseyn gewonnen hat. Dieß Daseyn kann zwiefacher Art seyn, je nachdem nämlich eine andere weitreichende Kunst, und hauptsächlich im eigentlich Klassischen die Skulptur, die Bedeutung für sich gestaltet und herausstellt, oder der Mensch dieselbe in seiner unmittelbaren Wirklichkeit lebendig in sich enthält und bethätigt. Außerdem können sodann diese beiden Seiten noch zusammentreten. Wenn also die orientalische Architektur der Babylonier, Inder, Aegypter einerseits, was diesen Völkern als das Absolute und Wahrhaftige galt, symbolisch zu durch sich selber gültigen Gebilden gestaltete, oder andererseits das dem Tode zum Trotz seiner äußeren Naturgestalt nach Erhaltene umschloß, so ist jetzt das Geistige, sey es durch die Kunst, sey es in unmittelbar lebendiger Existenz, abgesondert von dem Bauwerk für sich selber da, und die Architektur begiebt sich in den Dienst dieses Geistigen, das die eigentliche Bedeutung und den bestimmenden Zweck ausmacht. Dieser Zweck wird dadurch jetzt das Regierende, das

die Geſammtheit des Werks beherrſcht, die Grundgeſtalt deſſelben, das Knochengerüſt gleichſam, beſtimmt, und weder dem materiellen Stoffe, noch der Phantaſie und Willkür geſtattet, ſich für ſich ſelbſtſtändig zu ergehn, wie in der ſymboliſchen Architektur, oder, wie in der romantiſchen, über die Zweckmäßigkeit hinaus noch einen Ueberfluß mannigfaltiger Theile und Formen zu entwickeln.

b) Die erſte Frage nun bei einem Bauwerk dieſer Art iſt die Frage nach ſeinem Zweck und Beſtimmung, ſowie nach den Umſtänden, unter denen es zu errichten iſt. Dieſen angemeſſen ſeine Konſtruktion zu machen, auf Klima, Lage, landſchaftliche Naturumgebung zu achten, und in der zweckmäßigen Berückſichtigung aller dieſer Punkte ein zugleich zu freier Einheit verbundenes Ganzes hervorzubringen, das iſt die allgemeine Aufgabe, in deren vollſtändiger Erfüllung ſich der Sinn und Geiſt des Baukünſtlers zu zeigen hat. Bei den Griechen ſind die öffentlichen Gebäude, Tempel, Säulengänge und Hallen zum Aufenthalte und Herumgehen bei Tage, Zugänge, wie z. B. der berühmte Hinaufweg zur Akropolis in Athen, vornehmlich Gegenſtände der Baukunſt geweſen; die Privatwohnungen dagegen waren ſehr einfach. Bei den Römern umgekehrt kommt der Luxus der Privathäuſer, der Villen hauptſächlich, hervor; ebenſo die Pracht der Kaiſerpaläſte, öffentlichen Bäder, Theater, Cirkus, Amphitheater, Waſſerleitungen, Brunnen u. ſ. f. Solche Bauten aber, bei denen die Nützlichkeit das durchaus Vorwaltende und Herrſchende bleibt, können der Schönheit mehr oder weniger nur als Schmuck Raum geben. Der freiſte Zweck iſt deshalb in dieſer Sphäre der Zweck der Religion, das Tempelhaus als Umſchließung für ein Subjekt, das ſelbſt der ſchönen Kunſt angehört, und von der Skulptur als Statue des Gottes hingeſtellt wird.

c) Bei dieſen Zwecken nun ſcheint die eigentliche Architektur freier zu ſeyn, als die ſymboliſche der vorigen Stufe,

welche die organischen Formen aus der Natur her ergreift, ja freier als die Skulptur, die genöthigt ist, die vorgefundene menschliche Gestalt aufzunehmen, und sich an sie und ihre gegebenen allgemeinen Verhältnisse bindet, während die klassische Architektur ihre Form und deren Figuration dem Inhalt nach aus geistigen Zwecken und in Betreff der Gestalt aus dem menschlichen Verstande ohne direktes Vorbild erfindet. Diese größere Freiheit ist relativ zuzugeben, doch ihr Gebiet bleibt beschränkt, und die Abhandlung der klassischen Baukunst, der Verständigkeit ihrer Formen wegen, im Ganzen etwas Abstraktes und Trocknes. Friedrich v. Schlegel hat die Architektur eine gefrorne Musik genannt, und in der That beruhen beide Künste auf einer Harmonie von Verhältnissen, die sich auf Zahlen zurückführen lassen, und in ihren Grundzügen deswegen leicht auffaßbar sind. Die Hauptbestimmung giebt für diese Grundzüge und deren einfache, ernstere, großartige oder anmuthigere und zierliche Verhältnisse, wie gesagt, das Haus ab; Mauern, Säulen, Balken, in ganz verständigen krystallinischen Formen zusammengesetzt. Welches nun die Verhältnisse seyen, läßt sich nicht auf genaue Zahlbestimmungen und Maaße reduciren. Aber ein längliches Viereck z. B. mit rechten Winkeln ist gefälliger als ein Quadrat, weil beim Oblongum in der Gleichheit auch Ungleichheit ist. Die eine Dimension, die Breite, halb so groß als die andere, die Länge, giebt ein gefälliges Verhältniß, lang und schmal dagegen ist ungefällig. Dabei müssen dann zugleich die mechanischen Verhältnisse des Tragens und Getragenwerdens in ihrem ächten Maaß und Gesetz erhalten seyn, schweres Gebälk z. B. darf nicht auf dünnen zierlichen Säulen ruhn, oder umgekehrt große Anstalten zum Tragen gemacht werden, um am Ende nur etwas ganz Leichtes aufzulegen. In allen diesen Beziehungen, in dem Verhältniß der Breite zur Länge und Höhe des Gebäudes, der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, der Abstände, Zahl der Säulen, Art und Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der

Verzierungen, Größe der vielen Leiſten, Einfaſſungen u. ſ. f. herrſcht bei den Alten eine geheime Eurhythmie, welche der richtige Sinn der Griechen vornehmlich ausgefunden hat, und wovon ſie im Einzelnen wohl hin und wieder abweichen, im Ganzen aber die Grundverhältniſſe beibehalten müſſen, um nicht aus der Schönheit herauszutreten.

2. Die beſondern Grundbeſtimmungen der architektoniſchen Formen.

a) Es iſt ſchon früher erwähnt worden, daß man ſich lange geſtritten habe, ob der Holzbau oder Steinbau als Ausgangspunkt zu bezeichnen ſey, und ob von dieſem Unterſchiede des Materials auch die architektoniſchen Formen herrührten. Für die eigentliche Baukunſt nun, in ſoweit ſie die Seite der Zweckmäßigkeit geltend macht und den Grundtypus des Hauſes zur Schönheit ausbildet, läßt ſich der Holzbau als das Urſprünglichere annehmen.

Dieß hat Hirt, indem er dem Vitruv folgt, gethan, und iſt vielfach deshalb angegriffen worden. Ich will in wenigen Worten meine Anſicht über dieſe Streitfrage abgeben. Es iſt die gewöhnliche Betrachtungsweiſe, zu einem vorausgeſetzten vorgefundenen Konkreten das abſtrakte einfache Geſetz zu finden. In dieſem Sinne ſucht auch Hirt zu den griechiſchen Gebäuden das Grundmodell auf, gleichſam die Theorie, das anatomiſche Gerüſte, und findet es, der Form und dem damit zuſammenhängenden Material nach, im Hauſe und Holzbau. Nun wird zwar ein Haus als ſolches hauptſächlich zur Wohnung, zum Schutz gegen Sturm, Regen, Witterung, Thiere, Menſchen gebaut, und fordert eine totale Umſchließung, damit eine Familie oder größere Gemeinſchaft von Menſchen ſich abgeſchloſſen für ſich verſammeln und ihren Bedürfniſſen und Thätigkeiten in dieſer Abgeſchloſſenheit nachgehn könne. Das Haus iſt ein ſchlechthin zweckmäßiges Gefüge, vom Menſchen zu menſchlichen Zwecken

hervorgebracht. So zeigt er sich vielgeschäftig daran, vielzweckig, und das Gefüge detaillirt sich zu einem Zusammenhange mancherlei mechanischen Ineinanderpassens und Schiebens für den Halt und die Festigkeit, nach Bedingungen der Schwere, des Bedürfnisses dem Aufgerichteten Halt zu geben, es zu sperren, das Liegende zu unterstützen, und nicht nur überhaupt zu tragen, sondern, wo es horizontal ruht, es horizontal, eben zu erhalten, das unter Winkeln und Ecken Zusammenstoßende zu verbinden u. s. f. Nun fordert zwar das Haus auch eine totale Umschließung, für welche die Mauern das Dienstlichste und Sicherste sind, und nach dieser Seite hin scheint der Steinbau das Zweckmäßigere, eine Wand aber läßt sich ebensogut auch aus nebeneinander stehenden Pfosten errichten, auf denen sodann Balken ruhn, welche zugleich die senkrechten Pfosten, von denen sie gestützt und getragen werden, verbinden und festigen. Hiezu kommt dann endlich die Decke und das Dach. In dem Tempelhause ist nun außerdem die Umschließung nicht der Hauptpunkt, auf welchen es ankommt, sondern das Tragen und Getragenwerden. Für dieß mechanische Verhalten erweist sich der Holzbau als das Nächste und Naturgemäßeste. Denn der Pfosten als das Tragende, das zugleich einer Verbindung bedarf, und diese als den Querbalken auf sich lasten läßt, machen hier die Grundbestimmungen aus. Dieß in sich Getheiltseyn und Verbinden, sowie die zweckmäßige Zusammenfügung dieser Seiten, gehört aber wesentlich dem Holzbau an, der unmittelbar im Baume das nöthige Material dazu vorfindet. Ein Baum bietet sich, ohne weitläufige und schwierige Bearbeitung nöthig zu machen, ebensosehr zum Pfosten als zum Balken dar, in sofern das Holz für sich schon eine bestimmte Formation hat, aus vereinzelten linearen, mehr oder weniger geradlinigten Stücken besteht, welche unmittelbar können in rechten wie in spitzen und stumpfen Winkeln zusammengesetzt werden, und so Eckpfeiler, Stützen, Querbalken und Dach liefern. Der Stein dagegen hat von Hause

aus keine ſo feſt beſtimmte Geſtalt, ſondern iſt mit dem Baum verglichen eine formloſe Maſſe, die erſt zweckmäßig vereinzelt, bearbeitet ſeyn muß, um nebeneinander und aufeinander gebracht und wieder zuſammengefügt werden zu können. Er fordert mehrfache Operationen, ehe er die Geſtaltung und Brauchbarkeit erhält, welche das Holz ſchon an und für ſich hat. Außerdem laden Steine, wo ſie große Maſſen bilden, mehr zum Aushöhlen ein und ſind überhaupt, als von Hauſe aus relativ formlos, jeder Geſtalt fähig, wodurch ſie ſich ſowohl für die ſymboliſche als auch für die romantiſche Baukunſt und deren phantaſtiſchere Formen als gefügiges Material hergeben, während ſich das Holz durch ſeine Naturform geradlinigter Stämme für jene ſtrengere Zweckmäßigkeit und Verſtändigkeit, von der die klaſſiſche Architektur ausgeht, unmittelbar als brauchbarer erweiſt. In dieſer Rückſicht iſt der Steinbau hauptſächlich bei der ſelbſtſtändigen Baukunſt vorherrſchend, obſchon auch bei den Aegyptern z. B. in ihren mit Platten belegten Säulengängen Bedürfniſſe eintreten, welche der Holzbau leichter und urſprünglicher zu befriedigen im Stande iſt. Umgekehrt bleibt aber die klaſſiſche Architektur nicht etwa beim Holzbau ſtehn, ſondern führt im Gegentheil, wo ſie ſich zur Schönheit heraufbildet, ihre Bauwerke in Stein aus, ſo jedoch, daß einerſeits in den architektoniſchen Formen ſich immer noch das urſprüngliche Princip des Holzbaues erkennen läßt, wenn auch andererſeits Beſtimmungen hinzukommen, welche nicht dem Holzbau als ſolchen angehören.

b) Was nun die beſonderen Hauptpunkte betrifft, welche in dem Hauſe als Grundtypus auch des Tempelhauſes liegen, ſo beſchränkt ſich das Weſentlichſte, das hier zu erwähnen iſt, kurz auf Folgendes.

Nehmen wir das Haus näher in ſeinem mechaniſchen Verhältniß zu ſich ſelbſt, ſo erhalten wir nach dem eben Geſagten auf der einen Seite tragende, architektoniſch geſtaltete Maſſen,

auf der andern Seite getragene, beide aber zu Halt und Festigkeit verbunden. Hiezu kommt drittens die Bestimmung des Umschließens und Abgränzens nach den drei Dimensionen der Länge, Breite und Höhe. Eine Konstruktion nun, die, als eine Ineinanderfügung unterschiedener Bestimmungen, ein konkretes Ganzes ist, hat dieß auch an ihr selber zu zeigen. So entstehen hier wesentliche Unterschiede, die ebensosehr in ihrer Besonderung und specifischen Ausbildung, als in ihrer verständigen Zusammenfügung zu erscheinen haben.

α. Das Nächste, was in dieser Beziehung von Wichtigkeit wird, betrifft das Tragen. Sobald von tragenden Massen die Rede ist, fällt uns gewöhnlich nach unserem heutigen Bedürfniß die Wand ein, als das Festeste, Sicherste zum Tragen. Die Wand aber hat, wie wir bereits sahen, nicht das Tragen als solches zu ihrem alleinigen Princip, sondern dient wesentlich zur Umschließung und Verbindung, und macht deshalb in der romantischen Baukunst ein überwiegendes Moment aus. Das Eigenthümliche der griechischen Architektur besteht nun sogleich darin, daß sie dieß Tragen als solches gestaltet und hiefür die Säule als ein Grundelement architektonischer Zweckmäßigkeit und Schönheit verwendet.

αα. Die Säule hat keine andere Bestimmung als die des Tragens, und obschon eine Reihe von Säulen in gerader Linie nebeneinander gestellt eine Abgränzung markirt, so umschließt sie doch nicht wie eine feste Mauer oder Wand, sondern wird ausdrücklich von der eigentlichen Wand fortgerückt und frei für sich hingestellt. Bei diesem alleinigen Zweck des Tragens kommt es nun vor Allem darauf an, daß die Säule im Verhältniß zu der Last, die auf ihr ruht, den Anblick der Zweckmäßigkeit gewähre, und deshalb weder zu stark, noch zu schwach sey, weder zusammengedrückt erscheine, noch so hoch und leicht in die Höhe steige, als ob sie mit ihrer Last nur spiele.

ββ. Wie von der umschließenden Mauer und Wand auf

der einen Seite, unterſcheidet ſich nun aber die Säule auf der anderen auch von bloßen Pfoſten. Der Pfoſten nämlich iſt unmittelbar in die Erde geſteckt und hört ebenſo unmittelbar da auf, wo eine Laſt über ihn hingelegt iſt. Dadurch erſcheint ſeine beſtimmte Länge, ſein Anfangen und Ausſeyn gleichſam nur als eine negative Begränzung durch Anderes, als eine zufällige Beſtimmtheit, die ihm nicht für ſich ſelber zukömmt. Anzufangen aber und ſich zu endigen ſind Beſtimmungen, die im Begriff der tragenden Säule ſelbſt liegen, und deshalb auch an ihr ſelbſt als ihre eigenen Momente müſſen zum Vorſchein kommen. Dieß iſt der Grund dafür, daß die ausgebildete ſchöne Architektur der Säule eine Baſis und Kapital zutheilt. Bei der toskaniſchen Ordnung findet ſich zwar keine Baſis, ſo daß die Säule alſo unmittelbar aus der Erde hervorkommt; dann aber iſt ihre Länge für das Auge etwas Zufälliges; man weiß nicht, ob die Säule nicht durch das Gewicht der getragenen Maſſe ſo oder ſo tief ſey in den Boden hineingedrückt worden. Damit ihr Anfang nicht als unbeſtimmt und zufällig erſcheine, muß ſie einen ihr abſichtlich gegebenen Fuß haben, auf dem ſie ſteht, und der ihren Anfang ausdrücklich als Anfang zu erkennen giebt. Die Kunſt will einestheils dadurch ſagen: hier fängt die Säule an; anderentheils will ſie die Feſtigkeit, das ſichre Daſtehn für's Auge bemerkbar machen, und das Auge in dieſer Rückſicht gleichſam beruhigen. Aus dem gleichen Grunde läßt ſie die Säule mit einem Kapital aufhören, das ebenſoſehr die eigentliche Beſtimmung des Tragens anzeigt, als auch ſagen ſoll: hier hört die Säule auf. Dieſe Reflexion eines mit Abſicht gemachten Anfangs und Schluſſes giebt den eigentlichen tieferen Grund für Baſis und Kapital an. Es iſt wie in der Muſik mit einer Kadenz, welche eines feſten Abſchluſſes bedarf, oder wie mit einem Buch, das auch ohne Punktum aus iſt, und ohne Heraushebung des erſten Buchſtabens anfängt, bei welchem man aber doch, beſonders im Mittelalter, große ver-

zierte Buchstaben anbrachte, und ebenso Verzierungen am Ende, um die Vorstellung, daß es anfange und aus sey, objektiv zu machen. Wie sehr deshalb Basis und Kapital über das bloße Bedürfniß hinausgehn, so darf man sie doch nicht als einen überflüssigen Schmuck ansehen, oder nur aus dem Muster ägyptischer Säulen, welche noch den Typus der Pflanzenwelt nachbilden, herleiten wollen. — Organische Gebilde, wie die Skulptur sie in der thierischen und menschlichen Gestalt darstellt, haben ihren Anfang und ihr Ende in freien Konturen in sich selbst, indem es der vernünftige Organismus selber ist, der die Begränzung der Gestalt von Innen heraus macht, die Architektur dagegen hat für die Säule und deren Gestalt nichts Anderes, als die mechanische Bestimmung des Tragens, und der räumlichen Entfernung vom Boden ab bis zu dem Punkt hin, wo die getragene Last die Säule endigt. Die besonderen Seiten aber, welche in dieser Bestimmung liegen, muß die Kunst, weil sie der Säule angehören, auch heraustreten lassen und gestalten. Ihre bestimmte Länge und deren zwiefache Gränze nach unten und oben, sowie ihr Tragen darf deshalb nicht als nur zufällig und durch Anderes in sie hineinkommend erscheinen, sondern muß auch als ihr selber immanent dargestellt seyn.

Was die weitere Gestalt der Säule außer der Basis und dem Kapital angeht, so ist die Säule *erstens* rund, kreisförmig, denn sie soll frei für sich abgeschlossen dastehn. Die in sich einfachste, fest abgeschlossene, verständig bestimmte, regelmäßigste Linie aber ist der Kreis. Dadurch erweist die Säule in ihrer Gestalt schon, daß sie nicht dazu bestimmt ist, dicht aneinander gereiht eine ebene Fläche zu bilden, wie in rechtem Winkel geschnittene Pfosten, nebeneinander gestellt, Mauern und Wände geben, sondern daß sie nur den Zweck hat, in sich selber begränzt zu tragen. In seinem Aufsteigen ferner ist der Säulenschaft gewöhnlich vom dritten Theil der Höhe ab leise verjüngt, er nimmt an Umfang und Dicke ab, weil die unteren Theile

wieder den oberen zu tragen haben, und ſich auch dieſes mechaniſche Verhältniß der Säule an ihr ſelbſt herausſtellen und bemerkbar machen muß. — Endlich werden die Säulen häufig ſenkrecht kannelirt, einerſeits um die einfache Geſtalt in ſich ſelbſt zu vermannigfachen, andererſeits um die Säulen, wo es nöthig iſt, durch ſolche Theilung dicker erſcheinen zu laſſen.

γγ. Obſchon nun die Säule vereinzelt für ſich hingeſtellt iſt, ſo hat ſie dennoch zu zeigen, daß ſie nicht ihrer ſelbſt wegen, ſondern der Maſſe willen da iſt, die ſie tragen ſoll. In ſofern nun das Haus einer Begränzung nach allen Seiten bedarf, ſo genügt die einzelne Säule nicht, ſondern ſtellt andere neben ſich, wodurch es zur weſentlichen Beſtimmung wird, daß die Säule ſich zu einer Reihe vervielfältige. Wenn nun mehrere Säulen daſſelbe tragen, ſo iſt dieß gemeinſchaftliche Tragen zugleich das, was ihre gemeinſchaftliche gleiche Höhe beſtimmt und ſie mit einander verbindet, der Balken. Dieß führt uns von dem Tragen als ſolchem zu dem entgegengeſetzten Beſtandtheil, dem Getragenen.

β. Was die Säulen tragen iſt das aufgelegte Gebälk. Das nächſte Verhältniß, das in dieſer Beziehung eintritt, iſt die Rechtwinkligkeit. Sowohl gegen den Boden als gegen das Gebälk muß der Träger einen rechten Winkel bilden. Denn die wagerechte Lage iſt, dem Geſetz der Schwere nach, die allein in ſich ſelbſt ſichre und gemäße, und der rechte Winkel der einzig feſt beſtimmte; der ſpitze und ſtumpfe dagegen ſind unbeſtimmt und in ihrem Maaß wechſelnd und zufällig.

Näher nun gliedern ſich die Beſtandtheile des Gebälks folgendermaßen.

αα. Auf den gleich hohen in gerader Linie nebeneinander geſtellten Säulen ruht unmittelbar der Architrav, der Hauptbalken, welcher die Säulen mit einander verbindet und auf ihnen gemeinſchaftlich laſtet. Als einfacher Balken bedarf derſelbe nur der Geſtalt von vier ebenen in allen Dimenſionen rechtwink-

lig aneinander gefügten Flächen und deren abstrakter Regelmäßigkeit. Indem aber der Architrav einestheils von den Säulen getragen wird, anderentheils das übrige Gebälk auf ihm ruht und ihm selbst wieder die Aufgabe des Tragens giebt, so kehrt die weiterschreitende Architektur auch diese gedoppelte Bestimmung an dem Hauptbalken heraus, indem sie an dem oberen Theile das Tragen- durch vorspringende Leisten u. s. s. bezeichnet. In dieser Rücksicht bezieht sich also der Hauptbalken nicht allein auf die tragenden Säulen, sondern ebensosehr auf andere Lasten, die auf ihm ruhn.

ββ. Diese bilden zunächst den Fries. Der Borten oder Fries besteht einerseits aus den Köpfen der Deckenbalken, die sich auf den Hauptbalken legen, andererseits aus den Zwischenräumen derselben. Dadurch erhält der Fries schon wesentlichere Unterschiede in sich, als der Architrav, und hat sie deshalb auch in schärferer Bezeichnung hauptsächlich dann herauszuheben, wenn die Architektur, obschon sie ihre Werke in Stein ausführt, doch dem Grundtypus des Holzbaus noch strenger folgt. Dieß giebt den Unterschied der Triglyphen und Metopen. Triglyphen nämlich sind die Balkenköpfe, welche dreifach eingeschnitten wurden, Metopen die viereckigen Räume zwischen den einzelnen Triglyphen. In frühester Zeit wurden sie wahrscheinlich leer gelassen, in späterer jedoch ausgefüllt, ja selbst mit Reliefs überkleidet und geschmückt.

γγ. Der Fries nun, der auf dem Hauptbalken ruht, trägt wiederum den Kranz oder Karnies. Dieser hat die Bestimmung die Eindachung zu stützen, welche dem Ganzen in der Höhe den Abschluß giebt. Hier entsteht nun sogleich die Frage, von welcher Art diese letzte Abgränzung seyn müsse. Denn es kann in dieser Beziehung eine doppelte Art der Abgränzung vorkommen, die rechtwinklig horizontale und die in spitzem oder stumpfem Winkel geneigte. Sehn wir nur auf das Bedürfniß, so scheint es, daß Südländer, die wenig vom Regen und

vom Sturmwind zu leiden haben, nur Schutz gegen die Sonne brauchen, ſo daß ihnen eine horizontale, rechtwinklige Bedeckung des Hauſes genügen kann. Nordländer dagegen haben ſich gegen den Regen, der ablaufen muß, gegen den Schnee, der nicht allzuſchwer laſten darf, zu ſchützen, und bedürfen geneigter Dächer. Doch kann bei der ſchönen Baukunſt das Bedürfniß allein nicht entſcheiden, ſondern als Kunſt hat ſie auch die tieferen Forderungen der Schönheit und Gefälligkeit zu befriedigen. Was vom Boden aus in die Höhe ſteigt, muß vorgeſtellt werden mit einer Baſis, einem Fuß, auf dem es ſteht und der ihm zur Stütze dient; außerdem geben uns die Säulen und Wände der eigentlichen Architektur die materielle Anſchauung des Tragens. Das Obere dagegen, die Bedeckung muß nicht mehr tragen, ſondern nur getragen werden, und dieſe Beſtimmung, nicht mehr zu tragen an ihm ſelber zeigen; d. h. es muß ſo beſchaffen ſeyn, daß es nicht mehr tragen kann, und deshalb auf einen Winkel, ſey er ſpitz oder ſtumpf, ausgehen. Die alten Tempel haben daher auch keine horizontale Dachung, ſondern zwei in ſtumpfem Winkel zuſammentreffende Dachflächen, und es iſt der Schönheit gemäß, daß ſich das Gebäude ſo abſchließt. Denn horizontale Dachflächen gewähren nicht den Anblick eines in ſich fertigen Ganzen, indem eine horizontale Ebene in der Höhe immer noch tragen kann, was aber der Linie, zu welcher geneigte Dachflächen ſich zuſammenſchließen, nicht mehr möglich iſt. So befriedigt uns z. B. in dieſer Beziehung auch in der Malerei für ihre Gruppirung der Figuren die Pyramidalform.

γ. Die letzte Beſtimmung, nach welcher wir uns umzuſehn haben, betrifft die Umſchließung, die Mauern und Wände. Säulen tragen und umgränzen wohl, aber ſie umſchließen nicht, ſondern ſind gerade das Entgegengeſetzte des von Wänden rings eingeſchloſſenen Innern. Soll deshalb ſolch eine vollſtändige Einſchließung nicht fehlen, ſo müſſen auch dichte,

ſolide Wände aufgeführt werden. Dieß iſt beim Tempelbau wirklich der Fall.

αα. In Anſehung dieſer Wände iſt nichts Weiteres anzugeben, als daß ſie geradlinigt, eben, und perpendikular hingeſtellt werden müſſen, weil ſchiefe in ſpitzen und ſtumpfen Winkeln aufſteigende Mauern für's Auge den drohenden Anblick des Einſtürzens geben, und keine ein für allemal feſtbeſtimmte Richtung haben, da es als zufällig erſcheinen kann, daß ſie gerade in dieſem oder jenem ſpitzeren und ſtumpferen Winkel in die Höhe ragen. Die verſtändige Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit fordert auch hier wieder den rechten Winkel.

ββ. Indem nun Wände ebenſoſehr umſchließen, als ſie auch tragen können, während wir das eigentliche Geſchäft des bloßen Tragens auf die Säulen beſchränkten, ſo liegt die Vorſtellung nahe, daß da, wo die beiden unterſchiedenen Bedürfniſſe des Tragens und Umſchließens zu befriedigen ſind, Säulen könnten hingeſtellt und mit einander durch dichte Mauern zu Wänden vereinigt werden, woraus dann Halbſäulen entſtehen. So fängt z. B. Hirt nach Vitruv ſeine urſprüngliche Konſtruktion mit vier Eckpfoſten an. Soll nun der Nothwendigkeit einer Umſchließung Genüge geſchehn, ſo müſſen dann allerdings, wenn man zugleich Säulen fordert, die Säulen eingemauert werden, und es läßt ſich auch aufzeigen, daß es Halbſäulen von ſehr hohem Alter giebt. Hirt z. B. (die Baukunſt n. d. Grundſ. d. Alten. Berlin 1808. S. 111) ſagt, der Gebrauch der Halbſäulen ſey ſo alt als die Baukunſt ſelbſt, und leitet ihre Entſtehung daraus her, daß Säulen und Pfeiler die Deckenwerke und die Dachung ſtützten und trügen, doch nun auch zum Schutz gegen Sonne und Unwetter Zwiſchenwände nöthig machten. Da nun aber die Säulen bereits den Bau an ſich ſelbſt hinreichend ſtützten, ſo wäre es nicht nöthig, die Wände ſo dick, noch von ſo feſtem Material zu errichten als die Säulen, weshalb dieſe in der Regel nach Außen hervorragten. — Dieſer Entſtehungsgrund mag

richtig ſeyn, dennoch aber ſind Halbſäulen ſchlechthin widerlich, weil dadurch zweierlei entgegengeſetzte Zwecke ohne innere Nothwendigkeit nebeneinander ſtehen, und ſich miteinander vermiſchen. Man kann die Halbſäulen freilich vertheidigen, wenn man auch bei der Säule ſo ſtreng vom Holzbau ausgeht, daß man ſie ſelbſt für die Umſchließung zum Fundamentalen macht. Bei dichten Mauern jedoch hat die Säule keinen Sinn mehr, ſondern wird zum Pfoſten herabgeſetzt. Denn die eigentliche Säule iſt weſentlich rund, fertig in ſich, und drückt gerade durch dieſe Abgeſchloſſenheit ſichtlich aus, daß ſie jeder Fortſetzung zu einer ebenen Fläche, und deshalb jeder Ausmauerung widerſtrebe. Will man deshalb bei Mauern Stützen haben, ſo müſſen ſie eben ſeyn, nicht runde Säulen, ſondern Flächen, welche ſich als eben zu einer Wand verlängern können.

So ruft ſchon Goethe in ſeinem Jugendaufſatz „von deutſcher Baukunſt" im Jahre 1773, eifrig aus: „Was ſoll uns das, du neufranzöſiſcher philoſophirender Kenner, daß der erſte zum Bedürfniß erfindſame Menſch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Aeſte und Moos drauf deckte. Und es iſt noch dazu falſch, daß deine Hütte die erſtgeborene der Welt iſt. Zwei an ihrem Gipfel ſich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum Firſt, iſt und bleibt, wie du alltäglich an Hütern der Felder und Weinberge erkennen kannſt, eine weit primärere Erfindung, von der du nicht einmal Principium für deine Schweineſtälle abſtrahiren könnteſt." Goethe will nämlich beweiſen, daß eingemauerte Säulen bei Gebäuden, welche den weſentlichen Zweck der bloßen Umſchließung hätten, ein Unding ſeyen. Nicht als ob er nicht die Schönheit der Säule anerkennen wollte. Im Gegentheil; er rühmt ſie ſehr. „Nur hüthet euch," fügt er hinzu, „ſie ungehörig zu gebrauchen; ihre Natur iſt, frei zu ſtehn. Wehe den Elenden, die ihren ſchlanken Wuchs an plumpe Mauern geſchmiedet haben!" Von hier aus geht er dann zu der eigent-

lich mittelaltrigen und heutigen Baukunſt fort und ſagt: „Säule iſt mit nichten ein Beſtandtheil unſerer Wohnungen; ſie widerſpricht vielmehr dem Weſen all unſerer Gebäude. Unſere Häuſer entſtehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; ſie entſtehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die ſtatt aller Säulen ſind, alle Säulen ausſchließen, und wo ihr ſie anflickt, ſind ſie belaſtender Ueberfluß. Eben das gilt von unſeren Paläſten, Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.“ Hier iſt in dieſer aus freier ſachgemäßer Anſchauung hervorgegangenen Aeußerung das richtige Princip der Säule ausgeſprochen. Die Säule muß ihren Fuß vor die Wand ſetzen, und von ihr unabhängig für ſich heraustreten. In der neueren Architektur finden wir zwar häufig die Anwendung von Pilaſtern; dieſe hat man aber als wiederholende Abſchattung von vorderen Säulen angeſehn, und ſie nicht rund, ſondern eben gemacht.

γγ. Hieraus erhellt nun, daß die Wände zwar auch tragen können, daß ſie jedoch, indem der Dienſt des Tragens für ſich ſchon durch die Säulen geleiſtet wird, ihrerſeits weſentlich in der ausgebildeten klaſſiſchen Architektur nur die Umſchließung zu ihrem Zweck zu nehmen haben. Tragen ſie gleich den Säulen, ſo werden dieſe an ſich unterſchiedenen Beſtimmungen nicht, wie zu fordern iſt, auch als unterſchiedene Theile ausgeführt, und die Vorſtellung deſſen, was die Wände leiſten ſollen, trübt und verwirrt ſich. Wir finden deshalb auch in dem Tempelbau die mittlere Halle, wo das Bildniß des Gottes ſtand, das zu umſchließen der Hauptzweck bleibt, häufig oben offen. Wenn aber eine Ueberdachung erheiſcht wird, ſo gehört es zur höheren Schönheit, daß dieſelbe für ſich getragen ſey. Denn das direkte Aufſetzen des Gebälks und Dachs auf die umſchließenden Wände iſt nur die Sache der Noth und des Bedürfniſſes, nicht aber der freien architektoniſchen Schönheit, weil es in der klaſſiſchen Baukunſt zum Tragen keiner Wände und Mauern bedarf, die

vielmehr unzweckmäßig ſeyn würden, in ſofern ſie, wie wir ſchon oben ſahen, mehr Anſtalten und einen größeren Aufwand zum Tragen machen, als nöthig iſt.

Dieß wären die Hauptbeſtimmungen, welche in der klaſſiſchen Architektur in ihrer Beſonderung auseinander zu treten haben.

c) Obſchon wir nun auf der einen Seite als ein Grundgeſetz feſtſtellen können, daß die Unterſchiede, die ſo eben kurz angedeutet ſind, auch in ihrer Unterſcheidung zum Vorſchein kommen müſſen, ſo iſt es andererſeits ebenſoſehr nothwendig, daß ſie ſich zu einem Ganzen vereinen. Auf dieſe Einigung, welche in der Architektur mehr nur ein Nebeneinandertreten und Zuſammenfügen und eine durchgängige Eurhythmie des Maaßes ſeyn kann, wollen wir kurz noch zum Schluß einen Blick werfen.

Im Allgemeinen geben die griechiſchen Tempelbauten einen befriedigenden, ſo zu ſagen, ſättigenden Anblick.

α. Nichts ſtrebt empor, ſondern das Ganze ſtreckt ſich gerade aus breit hin, und weitet ſich aus ohne ſich zu erheben. Um die Fronte zu überſchauen braucht ſich das Auge kaum abſichtlich in die Höhe zu richten, es findet ſich im Gegentheil in die Breite gelockt, während die mittelaltrige deutſche Baukunſt maaßlos faſt hinaufſtrebt und ſich aufwärts hebt. Bei den Alten bleibt die Breite, als feſte, bequeme Begründung auf der Erde, die Hauptſache; die Höhe iſt mehr von der menſchlichen Höhe genommen, und vermehrt ſich nur nach der vermehrten Breite und Weite des Gebäudes.

β. Ferner ſind die Verzierungen ſo angebracht, daß ſie dem Eindruck der Einfachheit nicht Schaden thun. Denn auch auf die Verzierungsweiſe kommt viel an. Die Alten, hauptſächlich die Griechen, halten hierin das ſchönſte Maaß. Ganz einfache große Flächen und Linien z. B. erſcheinen in dieſer ungetheilten Einfachheit nicht ſo groß, als wenn einige Mannigfaltigkeit, eine Unterbrechung darauf angebracht wird, durch welche nun erſt ein beſtimmteres Maaß für's Auge da iſt. Wird dieſe

Theilung aber und deren Ausſchmückung ganz ins Kleinliche ausgebildet, ſo daß man nichts als eine Vielheit und deren Kleinlichkeiten vor ſich hat, ſo erſcheinen auch die großartigſten Verhältniſſe und Dimenſionen zerbröckelt und zerſtört. Die Alten nun arbeiten im Ganzen weder darauf hin, ihre Bauten und deren Maaße durch ſolche Mittel ſchlechthin größer erſcheinen zu laſſen als ſie in der That ſind, noch zertheilen ſie das Ganze durch Unterbrechungen und Verzierungen ſo, daß, weil alle Theile klein ſind, und eine Alles wieder zuſammenfaſſende durchgreifende Einheit fehlt, nun auch das Ganze gleichfalls klein erſcheint. Ebenſowenig liegen ihre vollendet ſchönen Werke bloß maſſigt und gedrückt am Boden, oder thürmen ſich gegen ihre Breite übermäßig in die Höhe, ſondern halten auch in dieſer Beziehung eine ſchöne Mitte, und geben zugleich in ihrer Einfachheit einer maaßvollen Mannigfaltigkeit den nöthigen Spielraum. Vor Allem aber ſcheint der Grundzug des Ganzen und ſeiner einfachen Beſonderheiten auf's Klarſte durch Alles und Jedes hindurch, und bewältigt die Individualität der Geſtaltung ganz ebenſo, wie in dem klaſſiſchen Ideal die allgemeine Subſtanz das Zufällige und Partikulare, worin dieſelbe ihre Lebendigkeit erhält, zu beherrſchen und mit ſich in Einklang zu bringen mächtig bleibt.

γ. Was nun die Anordnung und Gliederung des Tempels angeht, ſo iſt in dieſer Beziehung einerſeits ein großer Stufengang der Ausbildung zu bemerken, andererſeits blieb Vieles traditionell. Die Hauptbeſtimmungen, die für uns hier von Intereſſe ſeyn können, beſchränken ſich auf die von Mauern umſchloſſene Tempelzelle (*ναὸς*) mit dem Götterbilde, ferner auf das Vorhaus (*πρόναος*), das Hinterhaus (*ὀπισθόδομος*), und die um das ganze Gebäude herlaufenden Säulengänge. Ein Vor- und Hinterhaus mit einer vortretenden Säulenreihe hatte zuerſt die Gattung, welche Vitruv *ἀμφιπρόστυλος* nennt, wozu ſodann beim *περίπτερος* noch die Säulenreihe zu jeder Seite

tritt, bis endlich in höchſter Steigerung ſich beim δίπτερος dieſe Säulenreihe um den ganzen Tempel verdoppelt, und beim ὕπαιθρος auch im Innern des ναὸς Säulengänge mit doppelter Säulenſtellung übereinander, von den Wänden abſtehend, zum Umhergehen, wie bei den äußeren Säulengängen, hinzukommen; eine Tempelart, für welche Vitruv als Muſter den achtſäuligen Tempel der Minerva in Athen, und den zehnſäuligen des olympiſchen Jupiter angiebt. (Hirt Geſch. d. Bauk. III. S. 14—18; und II. S. 151.)

Die näheren Unterſchiede in Rückſicht auf die Anzahl der Säulen, ſowie die Abſtände derſelben von einander und von den Wänden wollen wir hier übergehen, und nur auf die eigenthümliche Bedeutung aufmerkſam machen, welche die Säulenreihen, Vorhallen u. ſ. ſ. für den griechiſchen Tempelbau überhaupt haben.

In dieſen Proſtylen und Amphiproſtylen, dieſen einfachen und doppelten Säulengängen, die unmittelbar in's Freie führen, ſehen wir die Menſchen offen, frei umherwandeln, zerſtreut, zufällig ſich gruppiren; denn die Säulen überhaupt ſind nichts Einſchließendes, ſondern eine Begränzung, die ſchlechthin durchgängig bleibt, ſo daß man halb Innen halb Außen iſt, und wenigſtens überall unmittelbar in's Freie treten kann. In derſelben Weiſe laſſen auch die langen Wände hinter den Säulen kein Gedränge nach einem Mittelpunkte zu, wohin der Blick, wenn die Gänge voll ſind, ſich richten könnte; im Gegentheil wird vielmehr das Auge von ſolchem Einheitspunkte ab nach allen Seiten hingelenkt, und ſtatt der Vorſtellung einer Verſammlung zu Einem Zweck, ſehen wir die Richtung nach Außen, und erhalten nur die Vorſtellung eines ernſtloſen, heiteren, müßigen, geſchwätzigen Verweilens. Im Innern der Umſchließung iſt zwar ein tieferer Ernſt zu vermuthen, doch auch hier finden wir eine mehr oder weniger, und beſonders in den ausgebildetſten Bauten ganz nach Außen offene Umgebung,

welche darauf hindeutet, daß es auch mit diesem Ernst so streng nicht gemeint seyn müsse. Und so bleibt denn auch der Eindruck dieser Tempel zwar einfach und großartig, zugleich aber heiter, offen und behaglich, indem der ganze Bau mehr auf ein Umherstehen, Hin- und Wiederwandeln, Kommen und Gehen, als auf die koncentrirte innere Sammlung einer ringsum eingeschlossenen vom Aeußeren losgelösten Versammlung eingerichtet ist.

2. Die verschiedenen Bauarten der klassischen Architektur.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die verschiedenen Bauformen, die in der klassischen Architektur den durchgreifenden Typus abgeben, so können wir folgende Unterschiede als die wichtigeren hervorheben.

a) Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht bemerklich macht, sind diejenigen Bauarten, deren Verschiedenheit am auffallendsten an den Säulen hervortritt, weshalb ich mich auch darauf beschränken will, hier nur die vornehmlich charakteristischen Kennzeichen der Säulenarten anzugeben.

Die bekanntesten Säulenordnungen sind die dorische, ionische und korinthische, über deren architektonische Schönheit und Zweckmäßigkeit hinaus früher und später nichts mehr erfunden ist. Denn die toskanische oder nach Hirt (Gesch. d. Bauk. I. S. 251) auch altgriechische Bauart gehört in ihrer schmucklosen Dürftigkeit wohl dem ursprünglich einfachen Holzbau, doch nicht der schönen Architektur an, und die sogenannte römische Säulenordnung ist, als eine bloß vermehrte Verzierung der korinthischen, unwesentlich.

Die Hauptpunkte nun, auf welche es ankommt, betreffen das Verhältniß der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, die verschiedene Art der Basis und des Kapitals, und endlich die größeren oder geringeren Abstände der Säulen voneinander. Was

den erſten Punkt angeht, ſo erſcheint die Säule plump und gedrückt, wenn ſie nicht die vierfache Höhe ihres Durchmeſſers erreicht, überſteigt ſie indeſſen die zehnfache Höhe deſſelben, ſo erſcheint ſie dem Auge zu dünn und ſchlank für die Zweckmäßigkeit des Tragens. Hiermit aber ſteht die Entfernung der Säulen von einander in engem Verhältniß; denn ſollen die Säulen dicker erſcheinen, ſo müſſen ſie einander näher geſtellt werden, ſollen ſie dagegen ſchmächtiger und ſchmaler ausſehn, ſo können die Abſtände weiter ſeyn. Von gleicher Wichtigkeit iſt es, ob die Säule ein Fußgeſtell hat oder nicht, ob das Kapital höher iſt oder niedriger, ſchmucklos oder verzierter, indem ſich dadurch ihr ganzer Charakter verändert. In Anſehung des Schaftes aber gilt die Regel, daß derſelbe glatt und unverziert gelaſſen werden muß, obſchon er nicht in durchgängig gleicher Dicke aufſteigt, ſondern nach oben hin um ein Weniges ſchmaler wird als unten und in der Mitte, ſo daß dadurch eine Schwellung entſteht, die, wenn auch faſt unmerklich, dennoch vorhanden ſeyn muß. Nun hat man zwar ſpäter, zur Zeit des ſcheidenden Mittelalters, bei der Wiederanwendung der alten Säulenformen auf die chriſtliche Architektur die glatten Säulenſchäfte zu kahl gefunden und deshalb Blumenkränze umhergeſchlungen oder die Säulen auch wohl ſpiralförmig ſich heraufwinden laſſen; doch dieß iſt unſtatthaft und gegen den wahren Geſchmack, weil die Säule nichts erfüllen ſoll als das Geſchäft des Tragens, und in dieſem Geſchäft feſt, gerade und ſelbſtſtändig emporzuſteigen hat. Das Einzige, was die Alten beim Säulenſchaft anbrachten, war die Kannelirung, wodurch die Säulen, wie ſchon Vitruv ſagt, breiter erſcheinen als wenn ſie ganz glatt gehalten ſind. Solche Kaunelirungen finden ſich im größten Maaßſtabe.

Von den näheren Unterſchieden nun der doriſchen, joniſchen und korinthiſchen Säulenordnung und Bauart will ich nur folgende Hauptpunkte anführen.

a. In den ersten Konstruktionen ist die Sicherheit des Baues die Grundbestimmung, bei welcher die Architektur stehn bleibt, und deshalb noch keine schlanken Verhältnisse und deren kühnere Leichtigkeit wagt, sondern sich mit schwerfälligen Formen zufrieden erweist. Dieß ist in der dorischen Bauart der Fall. In ihr behält das Materielle in seiner lastenden Schwere noch die meiste Einwirkung, und kommt besonders in dem Verhältniß der Breite und Höhe zum Vorschein. Erhebt sich ein Gebäude leicht und frei, so scheint das Lasten schwerer Massen überwunden, lagert es sich dagegen breiter und niedriger hin, so giebt sich, wie im dorischen Baustyl, die Festigkeit und Solidität, welche unter der Herrschaft der Schwere steht, als die Hauptsache zu erkennen.

In diesem Charakter sind die dorischen Säulen, den übrigen Ordnungen gegenüber, die breitesten und niedrigsten. Die älteren reichen nicht über die sechsfache Höhe ihres unteren Durchmessers hinaus, und sind häufig nur viersach so hoch als ihr Diameter, wodurch sie in ihrer Schwerfälligkeit den Anblick einer ernsten, einfachen, zierdelosen Männlichkeit gewähren, wie die Tempel zu Pästum und Korinth sie zeigen. Doch bringen es die späteren dorischen Säulen bis auf die Höhe von sieben Durchmessern, und für andere Gebäude als Tempel giebt Vitruv noch einen halben Diameter zu. Ueberhaupt aber zeichnet sich die dorische Bauart dadurch aus, daß sie der ursprünglichen Einfachheit des Holzbaues noch näher steht, obschon sie empfänglicher für Zierrathen und Ausschmückungen ist als die toskanische. Die Säulen haben jedoch fast durchgängig keine Basis, sondern stehn unmittelbar auf dem Unterbau, und das Kapital ist in einfachster Weise nur aus Wulst und Platte zusammengesetzt. Der Schaft wurde bald glatt gelassen, bald mit zwanzig Streifen kanelirt, die häufig im untern Drittel flach, in den oberen aber ausgehöhlt waren. (Hirt, die Baukunst nach d. Grundsätzen d. Alten S. 54.). Was den Abstand der Säulen an-

belangt, ſo beträgt derſelbe bei den älteren Denkmälern die Weite der zweifachen Säulendicke, und nur wenige haben die Weite zwiſchen zwei und zwei und einem halben Durchmeſſer.

Eine andere Eigenthümlichkeit der doriſchen Bauart, in welcher ſie ſich dem Typus des Holzbaues nähert, beſteht in den Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen nämlich deuten im Fries die auf dem Architrav aufliegenden Balkenköpfe des Dachgebälks durch prismatiſche Einſchnitte an, während die Metopen die Raumausfüllung von einem Balken zum anderen bilden, und in der doriſchen Bauweiſe noch die Form des Quadrats behalten. Zur Auszierung wurden ſie häufig mit Reliefs bedeckt, während unter den Triglyphen am Architrav und oberwärts auf der Unterfläche der Kranzleiſte ſechs kleine koniſche Körperchen, die Tropfen, als Schmuck dienten.

β. Wenn nun bereits der doriſche Styl bis zum Charakter einer gefälligen Solidität fortgeht, ſo ſteigert ſich die ioniſche Architektur zum Typus der, wenn auch noch einfachen, Schlankheit, Anmuth und Zierlichkeit. Die Höhe der Säulen ſchwankt zwiſchen dem ſiebenfachen bis zehnfachen Maaß ihres unteren Diameters, und beſtimmt ſich nach Vitruv's Annahme vornehmlich aus den Zwiſchenweiten der Abſtände, indem bei größeren Zwiſchenräumen die Säulen dünner und dadurch ſchlanker, bei engeren aber dicker und niedriger erſcheinen, und der Architekt deshalb, um das Allzudünne oder Schwerfällige zu vermeiden, genöthigt wird, in dem erſten Falle die Höhe zu verringern, im zweiten aber zu vermehren. Wenn deshalb die Säulenabſtände mehr als drei Diameter überſteigen, ſo ſoll die Höhe der Säulen nur deren acht betragen, acht und einen halben Durchmeſſer dagegen bei einer Zwiſchenweite von zwei und einem viertel bis drei Diametern; ſtehn die Säulen aber nur in der Weite von zwei Diametern auseinander, ſo erhebt ſich die Höhe auf neun und einen halben Durchmeſſer, und auf zehn

ſogar bei dem engſten Abſtande von anderthalb Diametern. Doch kamen dieſe letzteren Fälle wohl nur ſehr ſelten vor, und nach den Monumenten, die uns von ioniſcher Bauart erhalten ſind, zu urtheilen, haben ſich die Alten der höheren Säulenverhältniſſe nur wenig bedient.

Fernere Unterſchiede des ioniſchen vom doriſchen Styl ſind darin zu finden, daß die ioniſchen Säulen nicht wie die doriſchen unmittelbar mit dem Schaft aus dem Unterbau herausgehoben, ſondern auf eine vielgegliederte Baſis geſtellt wurden, und nun mit tieferer Aushöhlung und einer breiten vier und zwanzigſtreifigen Kannelirung, in leiſer Verjüngung leicht in ſchlanker Höhe zum Kapital emporſtiegen. Hierin zeichnete ſich beſonders der ioniſche Tempel zu Epheſus dem doriſchen zu Paeſtum gegenüber aus. In derſelben Weiſe gewinnt das ioniſche Kapital an Mannigfaltigkeit und Anmuth. Es hat nicht nur einen geſchnittenen Wulſt, Stäbchen und Platte, ſondern erhält noch rechts und links eine ſchneckenförmige Windung, und an den Seiten eine polſterähnliche Zierde, von welcher es auch die Benennung des Polſterkapitals trägt. Die Schneckenwindungen am Polſter deuten das Ende der Säule an, die aber noch höher ſteigen könnte, doch ſich in dieſem möglichen Weitergehen hier in ſich ſelber krümmt.

Bei dieſer ſchlanken Gefälligkeit und Ausſchmückung der Säulen fordert die ioniſche Bauart nun auch ein weniger ſchwerfällig laſtendes Gebälk und befleißigt ſich auch in dieſer Rückſicht einer vermehrten Anmuth. In derſelben Weiſe bezeichnet ſie nicht mehr wie die doriſche die Herkunft vom Holzbau, und läßt deshalb in dem glatten Fries die Triglyphen und Metopen fortfallen, wogegen als Hauptverzierungen Schädel von Opferthieren, durch Blumengewinde verbunden, eintreten, und ſtatt der hängenden Dielenköpfe die Zahnſchnitte eingeführt werden. (Hirt, Geſch. d. Bauk. I. S. 254.)

γ. Was endlich die korinthiſche Bauart angeht, ſo behält ſie die Grundlage der ioniſchen bei, die ſich jetzt bei der gleichen Schlankheit zu geſchmackvoller Pracht herausarbeitet, und den letzten Reichthum des Schmucks und der Auszierung entfaltet. Gleichſam zufrieden, vom Holzbau die beſtimmten, vielfachen Theilungen erhalten zu haben, hebt ſie dieſelben, ohne den erſten Urſprung vom Holzbau hindurch ſcheinen zu laſſen, durch Zierrathen hervor, und drückt in den mannigfaltigen Leiſten und Leiſtchen an Geſimſen und Balken, in Traufgeſimſen, Rinnleiſten, vielfältig gegliederten Baſen und reicheren Kapitälern eine Vielgeſchäftigkeit in gefälligen Unterſchieden aus.

Die korinthiſche Säule überſteigt zwar die Höhe der ioniſchen nicht, indem ſie ſich gewöhnlich bei gleichartiger Kannelirung nur achtmal oder neuntehalbmal ſo hoch als die untere Säulendicke erhebt, doch erſcheint ſie durch ein höheres Kapital ſchlanker und vor Allem reicher. Denn das Kapital beträgt ein und ein Achtel des unteren Diameters, und hat auf allen vier Ecken ſchlankere Schnecken mit Hinweglaſſung der Polſter, während der untere Theil mit Akanthusblättern geziert iſt. Die Griechen haben hierüber eine anmuthige Geſchichte. Ein Mädchen von beſonderer Schönheit, ſo wird erzählt, ſey geſtorben; da habe die Amme in ein Körbchen das Spielzeug geſammelt und auf's Grab geſetzt, wo eine Akanthuspflanze emporſproßte. Die Blätter hätten ſich bald um das Körbchen umhergezogen, und daher ſey der Gedanke zum Kapital einer Säule genommen.

Von anderweitigen Unterſchieden des korinthiſchen Styls vom ioniſchen und doriſchen will ich nur noch die zierlich geſchweiften Sparrenköpfe unter der Kranzleiſte anführen, ſowie den Vorſprung der Traufe, und die Zahneinſchnitte und Kragſteine am Hauptgeſims.

b) Als eine Mittelform nun zweitens zwiſchen der griechiſchen und chriſtlichen Baukunſt kann man die römiſche an-

ſehn, in ſofern in ihr hauptſächlich die Anwendung von Bogen und Wölbungen beginnt.

Die Zeit, in welcher die Bogenkonſtruktion zuerſt iſt erfunden worden, läßt ſich mit Beſtimmtheit nicht angeben, doch ſcheint es gewiß zu ſeyn, daß weder die Aegypter, wie weit ſie es auch in der Kunſt des Bauens gebracht haben, den Kreisbogen und das Ueberwölben kannten, noch auch die Babylonier, Israeliten und Phönizier. Die Denkmäler ägyptiſcher Architektur wenigſtens zeigen nur, daß die Aegypter, wenn es darauf ankam, im Innern der Gebäude Decken tragen zu laſſen, nichts als maſſenhafte Säulen aufzuwenden wußten, auf welche ſodann Steinplatten als Balken wagerecht gelegt wurden. Sollten aber breite Eingänge oder Brückenbogen zugewölbt werden, ſo verſtanden ſie keine andere Aushülfe, als von beiden Seiten einen Stein hervorragen zu laſſen, der wieder einen vorgerückteren trug, ſo daß ſich nach oben hin die Seitenwände mehr und mehr verengten, bis es endlich nur noch eines Steines bedurfte, um die letzte Oeffnung zu ſchließen. Wo ſie ſich dieſes Auskunftsmittels nicht bedienten, überdeckten ſie die Räume mit großen Steinen, welche ſie ſparrenähnlich gegeneinander richteten.

Bei den Griechen finden ſich wohl Monumente, in welchen die Bogenkonſtruktion ſchon angewendet iſt, doch ſelten, und Hirt, der über die Baukunſt und Geſchichte der Baukunſt bei den Alten das Bedeutendſte geſchrieben hat, giebt an, daß unter dieſen Denkmälern keines ſey, welches man als vor dem Zeitalter des Perikles erbaut mit Sicherheit annehmen könnte. In der griechiſchen Architektur nämlich iſt die Säule und das wagerecht aufliegende Gebälk das Charakteriſtiſche und Ausgebildete, ſo daß hier die Säule außerhalb ihrer eigentlichen Bedeutung, Balken zu tragen, wenig gebraucht wird. Der über zwei Pfeiler oder Säulen hingewölbte Kreisbogen aber und das

Kuppenförmige enthält bereits etwas Weiteres, indem die Säule ſchon anfängt, die Beſtimmung des bloßen Tragens zu verlaſſen. Denn der Kreisbogen in ſeinem Aufſteigen, ſeiner Krümmung und Senkung bezieht ſich auf einen Mittelpunkt, der nichts mit der Säule und deren Tragen zu thun hat. Die verſchiedenen Theile des Kreiſes tragen ſich gegenſeitig, ſtützen und ſetzen ſich fort, ſo daß ſie ſich der Hülfe der Säule weit mehr als ein aufgelegter Balken entziehen.

In der römiſchen Architektur nun iſt, wie geſagt, die Bogenkonſtruktion und das Wölben ſehr gewöhnlich, ja es giebt einige Ueberreſte, welche man, wenn den ſpäteren Zeugniſſen vollkommen Glauben zu ſchenken wäre, ſchon in die Zeit der römiſchen Könige ſetzen müßte. Von dieſer Art ſind die Katakomben, Kloaken, die Wölbungen hatten, doch wohl als Werke einer ſpäteren Reſtauration angeſehn werden müſſen.

Die Erfindung des Wölbens ſchreibt man am wahrſcheinlichſten dem Demokritos (Seneca ep. 90) zu, der ſich auch vielfach mit mathematiſchen Gegenſtänden beſchäftigte, und für den Erfinder des Steinſchnitts gehalten wird.

Als eins der vornehmlichſten Gebäude der römiſchen Baukunſt, in welchem die Kreisform als Haupttypus erſcheint, iſt das dem Jupiter Ultor geweihte Pantheon des Agrippa anzuführen, das außer der Statue des Jupiter noch in ſechs anderen Niſchen koloſſale Götterbilder enthalten ſollte: Mars, Venus und den vergötterten Julius Cäſar, ſowie drei andere, die ſich nicht genau beſtimmen laſſen. Zu jeder Seite dieſer Niſchen ſtanden je zwei korinthiſche Säulen, und über das Ganze hin wölbte ſich die majeſtätiſche Decke, in Form einer Halbkugel, als Nachbildung des Himmelsgewölbes. In Rückſicht auf das Techniſche iſt zu bemerken, daß dieſe Decke nicht aus Stein gewölbt iſt. Die Römer nämlich machten bei den meiſten ihrer Gewölbe erſt eine Holzkonſtruktion in Form der Wölbung, die

sie bauen wollten, und darüber hin goſſen sie nun eine Mischung von Kalk und Puzzolan-Mörtel, der aus Bruchsteinen einer leichten Tuffart und aus zerschlagenen Ziegelstücken bestand. Wenn diese Mischung getrocknet war, bildete das Ganze eine Masse, so daß die Holzrüstung konnte fortgenommen werden, und das Gewölbe, bei der Leichtigkeit des Materials und der Festigkeit des Zusammenhanges, auf die Wände nur einen geringen Druck ausübte.

c) Die Baukunst der Römer hatte nun, abgesehen von dieser neuen Bogenkonstruktion, überhaupt eine ganz andere Ausdehnung und einen anderen Charakter als die griechische. Die Griechen zeichneten sich bei durchgängiger Zweckmäßigkeit dennoch durch künstlerische Vollendung in dem Adel, der Einfachheit, so wie in der leichten Zierlichkeit ihrer Zierrathen aus; die Römer dagegen sind künstlich zwar im Mechanischen, doch reicher, prunkender und von geringerem Adel und Anmuthigkeit. Außerdem tritt für ihre Architektur eine Mannigfaltigkrit von Zwecken ein, welche die Griechen nicht kannten. Denn wie ich schon anfangs sagte, verwendeten die Griechen die Pracht und Schönheit der Kunst nur für das Oeffentliche; ihre Privatwohnungen blieben unbedeutend. Bei den Römern aber vermehrt sich nicht nur der Kreis der öffentlichen Bauten, deren Zweckmäßigkeit der Konstruktion sich mit grandioser Pracht in Theatern, Räumen zu Thiergefechten und anderen Lustbarkeiten verband, sondern die Architektur nimmt auch eine Richtung gegen die Privatseite hin. Besonders nach den bürgerlichen Kriegen wurden Villen, Bäder, Gänge, Treppen ꝛc. mit dem höchsten Luxus einer großartigen Verschwendung gebaut, und dadurch ein neues Gebiet für die Baukunst eröffnet, das auch die Gartenkunst in sich hineinzog, und in sehr geistreicher und geschmackvoller Weise vervollkommnet ward. Die Villa des Lukullus ist hiefür ein glänzendes Beispiel.

Dieſer Typus der römiſchen Architektur hat vielfach den ſpäteren Italienern und Franzoſen zum Vorbilde gedient. Bei uns iſt man lange theils den Italienern, theils den Franzoſen gefolgt, bis man ſich endlich den Griechen wieder zugewendet und ſich die Antike in ihrer reineren Form zum Muſter genommen hat.

Drittes Kapitel.

Die romantische Architektur.

Die gothische Baukunst des Mittelalters, welche hier den charakteristischen Mittelpunkt des eigentlich Romantischen bildet, ist lange Zeit hindurch, besonders seit der Verbreitung und Herrschaft des französischen Kunstgeschmackes, für etwas Rohes und Barbarisches gehalten worden. In neuerer Zeit hat sie hauptsächlich Goethe zuerst in der Jugendfrische seiner den Franzosen und ihren Principien entgegenstrebenden Natur- und Kunstanschauung wieder zu Ehren gebracht, und man ist nun mehr und mehr bemüht gewesen, in diesen großartigen Werken das eigenthümlich Zweckmäßige für den christlichen Kultus, sowie das Zusammenstimmen der architektonischen Gestaltung mit dem innern Geist des Christenthums schätzen zu lernen.

1. Allgemeiner Charakter.

Was den allgemeinen Charakter dieser Bauten betrifft, in welchen die religiöse Architektur das besonders Hervorzuhebende ist, so sahen wir schon in der Einleitung, daß sich hier die *selbstständige* und *dienende* Baukunst *vereinige*. Doch besteht die Vereinigung nicht etwa in einer Verschmelzung der architektonischen Formen des Orientalischen und Griechischen, sondern ist nur darin zu suchen, daß auf der einen Seite mehr noch als im griechischen Tempelbau das Haus, die *Umschließung* den Grundtypus abgiebt, während auf der anderen Seite die bloße *Dienstbarkeit* und Zweckmäßigkeit sich ebensosehr *aufhebt*,

und das Haus ſich unabhängig davon frei für ſich erhebt. So erweiſen ſich denn dieſe Gotteshäuſer und Bauwerke überhaupt für den Kultus und anderweitigen Gebrauch, wie ſchon geſagt iſt, als ſchlechthin zweckgemäß, aber ihr eigentlicher Charakter liegt gerade darin, über jeden beſtimmten Zweck fortzugehn, und als in ſich abgeſchloſſen, für ſich ſelber da zu ſeyn. Das Werk ſteht da für ſich, feſt und ewig. Deshalb giebt kein bloß verſtändiges Verhältniß mehr dem Ganzen ſeinen Charakter; im Innern fällt das Schachtelweſen unſerer proteſtantiſchen Kirchen fort, die nur erbaut ſind, um von Menſchen ausgefüllt zu werden, und nichts als Kirchenſtühle, wie Ställe, haben, und im Aeußern ſteigt und gipfelt ſich der Bau frei empor, ſo daß die Zweckmäßigkeit, wie ſehr ſie auch vorhanden iſt, dennoch wieder verſchwindet und dem Ganzen den Anblick einer ſelbſtſtändigen Exiſtenz läßt. Durch nichts wird ſolches Gebäude vollſtändig ausgefüllt, Alles geht in die Großheit des Ganzen auf; es hat und zeigt einen beſtimmten Zweck, aber es erhebt ſich in ſeiner Grandioſität und erhabenen Ruhe über das bloß Zweckdienliche zur Unendlichkeit in ſich ſelber hinaus. Dieſe Erhebung über das Endliche und die einfache Feſtigkeit macht die eine charakteriſtiſche Seite aus. Auf der anderen gewinnt gerade hier erſt die höchſte Partikularisation, Zerſtreuung und Mannigfaltigkeit den vollſten Spielraum, ohne jedoch die Totalität zu bloßen Beſonderheiten und zufälligen Einzelnheiten zerfallen zu laſſen. Die Großartigkeit der Kunſt nimmt hier im Gegentheil dieß Getheilte, Zerſtückelte durchgängig wieder in jene Einfachheit zurück. Es iſt die Subſtanz des Ganzen, welche ſich in unendliche Theilungen einer Welt individueller Mannigfaltigkeiten auseinanderſtellt und zerſchlägt, aber dieſe unüberſehbare Vielheit einfach ſondert, regelmäßig gliedert, ſymmetriſch vertheilt, zu befriedigendſter Eurhythmie ebenſo bewegt als feſt hinſtellt, und dieſe Weite und Breite bunter Einzelnheiten zu ſicherſter Einheit und klarſtem Fürſichſeyn ungehindert zuſammenfaßt.

2. Besondere architektonische Gestaltungsweise.

Gehn wir nun zu den besonderen Formen über, in welchen die romantische Baukunst ihren specifischen Charakter ausbildet, so haben wir hier, wie schon oben ist berührt worden, nur von der eigentlich gothischen Architektur und hauptsächlich von dem christlichen Kirchenbau im Unterschiede vom griechischen Tempel zu sprechen.

a) Als Hauptform liegt hier das ganz geschlossene Haus zu Grunde.

α. Wie nämlich der christliche Geist sich in die Innerlichkeit zusammenzieht, so wird das Gebäude der in sich allseitig begränzte Ort für die Versammlung der christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung. Es ist die Sammlung des Gemüths in sich, welche sich räumlich abschließt. Die Andacht des christlichen Herzens aber ist ebensosehr zugleich eine Erhebung über das Endliche, so daß nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt. Die Baukunst gewinnt dadurch die Erhebung in das Unendliche zu ihrer von der bloßen Zweckmäßigkeit unabhängigen Bedeutung, welche sie durch räumliche architektonische Formen auszudrücken sich getrieben findet. Der Eindruck, welchen deshalb die Kunst jetzt hervorzubringen hat, ist im Unterschiede der heiteren Offenheit griechischer Tempel einerseits der Eindruck dieser Stille des Gemüths, das, losgelöst von der äußeren Natur und Weltlichkeit überhaupt, sich in sich zusammenschließt, andererseits der Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begränzte hinausstrebt und hinwegragt. Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im Ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe.

β. Bei dieſem Vergeſſen der äußeren Natur und der zerſtreuenden Betriebſamkeiten und Intereſſen der Endlichkeit, das durch die Abſchließung bewirkt werden ſoll, fallen nun ferner die offenen Vorhallen, Säulengänge u. ſ. w., die mit der Welt zuſammenhängen, nothwendig fort, und erhalten ſtatt deſſen in ganz veränderter Weiſe ihre Stelle im Innern der Gebäude. Ebenſo wird das Licht der Sonne abgehalten, oder ſchimmert nur getrübter durch die Glasmalereien der Fenſter, welche um der vollſtändigen Abſcheidung vom Aeußeren willen nothwendig ſind. Was der Menſch hier bedarf, iſt nicht durch die äußere Natur gegeben, ſondern eine durch ihn und für ihn allein, für ſeine Andacht und die Beſchäftigung des Innern gemachte Welt.

γ. Als den durchgreifenden Typus aber, den das Gotteshaus im Allgemeinen und ſeinen beſonderen Theilen nach annimmt, können wir das freie Emporſteigen und Auslaufen in Spitzen, ſeyen dieſelben durch Bogen oder gerade Linien gebildet, feſtſtellen. Die klaſſiſche Architektur, in welcher die Säulen oder Pfoſten mit übergelegten Balken die Grundform abgeben, macht die Rechtwinkligkeit und damit das Tragen zur Hauptſache. Denn die im rechten Winkel ruhende Ueberlage zeigt beſtimmt an, daß ſie getragen werde. Und wenn nun auch die Balken ſelbſt wieder die Bedachung tragen, ſo neigen ſich doch die Flächen derſelben in einem ſtumpfen Winkel zu einander. Von einem eigentlichen Sichzuſpitzen und Emporſteigen iſt hier nicht zu ſprechen, ſondern von Ruhen und Tragen. Ebenſo ruht auch ein Rundbogen, der in einer fortgeſetzten gleichmäßig gekrümmten Linie von einer Säule zur anderen geht, und aus ein und demſelben Mittelpunkte beſchrieben wird, auf ſeinen tragenden Unterlagen. In der romantiſchen Baukunſt aber giebt das Tragen als ſolches und damit die Rechtwinkligkeit nicht mehr die Grundform ab, ſondern hebt ſich im Gegentheil dadurch auf, daß die Umſchließungen im Innern und Aeußern für ſich emporſchießen und ohne den feſten, ausdrücklichen Un-

terſchied des Laſtens und Tragens in eine Spitze zuſammengehn. Dieß überwiegend freie Aufſtreben und gipfelnde Zueinanderneigen macht hier die weſentliche Beſtimmung aus, durch welche theils ſpitzwinklige Dreiecke mit ſchmalerer oder breiterer Baſis, theils Spitzbogen entſtehen, die am auffallendſten den Charakter der gothiſchen Bauart bezeichnen. —

b) Das Geſchäft nun der inneren Andacht und Erhebung hat als Kultus eine Mannigfaltigkeit beſonderer Momente und Seiten, die nicht mehr außen in offenen Hallen oder vor den Tempeln können vollbracht werden, ſondern ihre Stelle im Innern des Gotteshauſes finden. Wenn daher bei dem Tempel der klaſſiſchen Architektur die äußere Geſtalt die Hauptſache iſt, und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konſtruktion des Innern bleibt, ſo erhält dagegen in der romantiſchen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine weſentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umſchließung ſeyn ſoll, ſondern das Innere ſcheint auch durch die Geſtalt des Aeußern hindurch, und beſtimmt die ſpeciellere Form und Gliederung deſſelben.

In dieſer Beziehung wollen wir für die nähere Betrachtung erſt in das Innere hineintreten und daraus uns die äußere Geſtalt klar machen.

a. Als die vornehmlichſte Beſtimmung für das Innere der Kirche habe ich ſchon angegeben, daß ſie den Ort für die Gemeinde und die innerliche Andacht nach allen Seiten hin, Theils gegen die Unbilden der Witterung, Theils gegen die Störungen der Außenwelt, abſchließen ſoll. Der Raum des Innern wird deshalb zu einer totalen Umſchließung, während die griechiſchen Tempel außer den offenen Gängen und Hallen umher, häufig auch offene Zellen hatten.

Indem nun aber die chriſtliche Andacht eine Erhebung des Gemüths über die Beſchränktheit des Daſeyns, und eine Verſöhnung des Subjekts mit Gott iſt, ſo liegt hierin weſentlich eine Vermittelung unterſchiedener Seiten zu ein und derſelben

in ſich konkret gewordenen Einheit. Zugleich erhält die romantiſche Architektur das Geſchäft, in der Geſtalt und Anordnung ihres Gebäudes den Inhalt des Geiſtes, als deſſen Umſchließung das Bauwerk daſteht, ſoweit dieß architektoniſch möglich iſt, hindurchſcheinen und die Form des Aeußeren und Inneren beſtimmen zu laſſen. Aus dieſer Aufgabe ergiebt ſich Folgendes.

αα. Der Raum des Innern muß nicht ein abſtrakt gleicher, leerer Raum ſeyn, der gar keine Unterſchiede und deren Vermittelungen in ſich hat, ſondern bedarf einer konkreten und deshalb auch einer in Rückſicht auf Länge, Breite, Höhe und Form dieſer Dimenſionen unterſchiedenen Geſtalt. Die Kreisform, das Quadrat, Oblongum, mit ihrer Gleichheit der einſchließenden Wände und Bedachung würden nicht paſſend ſeyn. Die Bewegung, Unterſcheidung, Vermittelung des Gemüths in ſeiner Erhebung vom Irdiſchen zum Unendlichen, zum Jenſeits und Höheren wäre in dieſer leeren Gleichheit eines Vierecks architektoniſch nicht ausgedrückt.

ββ. Hiermit hängt fogleich zuſammen, daß im Gothiſchen die Zweckmäßigkeit des Hauſes, ſowohl in Betreff auf die Umſchließung durch Seitenwände und Dach, als auch in Rückſicht auf die Säulen und Balken für die Geſtalt des Ganzen und der Theile zur Nebenſache wird. Dadurch geht, wie dieß ſchon oben ausgeführt iſt, auf der einen Seite der ſtrenge Unterſchied des Laſtens und Tragens verloren, auf der anderen hebt ſich die nicht mehr bloß zweckmäßige Form der Rechtwinklichkeit auf, und geht wieder zu einer analogen Naturform zurück, welche eine Form ſeyn muß der frei emporſteigenden feierlichen Sammlung und Umſchließung. Betritt man das Innere eines mittelaltrigen Domes, ſo wird man weniger an die Feſtigkeit und mechaniſche Zweckmäßigkeit tragender Pfeiler und eines darauf ruhenden Gewölbes, als an die Wölbungen eines Waldes erinnert, deſſen Baumreihen ihre Zweige zueinander neigen und zuſammenſchießen. Ein Querbalken bedarf eines feſten Stütz-

punktes und der wagerechten Lage; im Gothiſchen aber ſteigen die Wände ſelbſtſtändig und frei empor, ebenſo die Pfeiler, die ſich dann oben nach mehreren Richtungen auseinander breiten, und wie zufällig zuſammentreffen, d. h. die Beſtimmung, das Gewölbe zu tragen, iſt, obſchon daſſelbe in der That auf den Pfeilern ruht, nicht ausdrücklich hervorgehoben und für ſich hingeſtellt. Es iſt als trügen ſie nicht, wie an dem Baume die Aeſte nicht als vom Stamm getragen, ſondern in ihrer Form mehr in leichter Krümmung als eine Fortſetzung des Stammes erſcheinen und mit den Zweigen anderer Bäume ein Laubdach bilden. Solches Gewölbe, das für die Innerlichkeit beſtimmt iſt, dieß Schauerliche, das zur Betrachtung einladet, ſtellt der Dom dar, in ſofern die Wände und darunter der Wald von Pfeilern frei in der Spitze zuſammenkommen. Doch ſoll damit nicht geſagt ſeyn, daß die gothiſche Architektur ſich Bäume und Wälder zum wirklichen Vorbild ihrer Formen genommen habe.

Wenn nun das Zuſpitzen überhaupt eine Grundform im Gothiſchen abgiebt, ſo nimmt dieſelbe im Innern der Kirchen die ſpeciellere Form des Spitzbogens an. Dadurch erhalten hauptſächlich die Säulen eine ganz andere Beſtimmung und Geſtalt.

Die weiten gothiſchen Kirchen bedürfen als totale Umſchließung einer Bedachung, die bei der Breite der Gebäude ſchwer laſtet und eine Unterſtützung nöthig macht. Hier ſcheinen alſo die Säulen recht am Platze zu ſeyn. Weil nun aber das Emporſtreben gerade das Tragen in den Schein des freien Aufſteigens verwandelt, ſo können hier nicht Säulen im Sinne der klaſſiſchen Baukunſt vorkommen. Sie werden im Gegentheil zu Pfeilern, die, ſtatt des Querbalkens, Bogen in einer Weiſe tragen, in welcher die Bogen als eine bloße Fortſetzung des Pfeilers erſcheinen, und ſich gleichſam abſichtslos in einer Spitze zuſammenfinden. Man kann ſich zwar die nöthige Endigung zweier voneinander abſtehender Pfeiler in eine Spitze ſo vorſtellen, wie etwa ein Giebeldach auf Eckpfoſten ruhen kann, aber

in Rückſicht auf die Seitenflächen, wenn ſie auch in ganz ſtumpfen Winkeln auf die Pfeiler geſetzt werden, und ſich in einem ſpitzen Winkel gegeneinander neigen, träte in dieſem Falle dennoch die Vorſtellung des Laſtens einer Seits und des Stützens andererſeits hervor. Der Spitzbogen dagegen, der ſcheinbar zunächſt geradlinigt vom Pfeiler aufſteigt und ſich nur unmerkbar und langſam krümmt, um zu dem gegenüberſtehenden hinüberzuneigen, giebt erſt die vollſtändige Vorſtellung, als ſey er eben nichts als die wirkliche Fortſetzung des Pfeilers ſelber, der mit einem andern ſich zuſammenwölbt. Pfeiler und Gewölb erſcheinen im Gegenſatz der Säule und des Balkens als ein und daſſelbe Gebilde, obſchon die Bogen auf Kapitalen, von denen ſie ſich emporheben, ruhen. Doch bleiben auch die Kapitale, wie z. B. in vielen niederländiſchen Kirchen, ganz fort, ſo daß jene ungetrennte Einheit dadurch ausdrücklich ſichtbar gemacht iſt.

Da nun ferner das Aufſtreben ſich als der Hauptcharakter bekunden ſoll, ſo überſteigt die Höhe der Pfeiler die Breite ihrer Baſis in einer für's Auge nicht mehr berechenbaren Weiſe. Die Pfeiler werden mager, ſchlank, und ragen ſo hinauf, daß der Blick die ganze Form nicht mit einem Male überſchauen kann, ſondern umherzuſchweifen, emporzufliegen getrieben wird, bis er bei der ſanft geneigten Wölbung der zuſammentreffenden Bogen beruhigt anlangt, wie das Gemüth in ſeiner Andacht unruhig, bewegt vom Boden der Endlichkeit ab ſich erhebt und in Gott allein Ruhe findet.

Der letzte Unterſchied der Pfeiler von den Säulen beſteh darin, daß die eigenthümlich gothiſchen Pfeiler, wo ſie in ihrem ſpecifiſchen Charakter ausgebildet ſind, nicht wie die Säulen kreisrund, in ſich feſt, ein und derſelbe Cylinder bleiben, ſondern ſchon in ihrer Baſis ſchilfartiger ein Konvolut, ein Bündel von Faſern ausmachen, das ſich dann oben in der Höhe mannigfaltig auseinanderſchlägt und zu vielfachen Fortſetzungen nach allen Seiten hin ausſtrahlt. Und wenn ſchon in der klaſſiſchen

Baukunst die Säule den Fortgang zeigt vom Schwerfälligen, Soliden, Einfachen zum Schlanken und Geschmückteren, so kommt das Aehnliche auch beim Pfeiler wieder zum Vorschein, der sich in diesem schlankeren Aufsteigen dem Tragen immer mehr entzieht, und frei, aber oben geschlossen, emporschwebt.

Dieselbe Form von Pfeilern und Spitzbögen wiederholt sich an den Fenstern und Thüren. Besonders sind die Fenster, sowohl die unteren der Seitengänge, als auch mehr noch die oberen des Mittelschiffs und Chors, von kolossaler Größe, damit der Blick, der auf ihrem unteren Theile ruht, nicht sogleich auch den oberen umfaßt, und nun, wie bei den Wölbungen, hinaufgeführt wird. Dieß erzeugt eben die Unruhe des Emporfliegens, welche dem Beschauer soll mitgetheilt werden. Außerdem sind die Scheiben der Fenster durch die Glasmalereien, wie schon gesagt, nur halb durchsichtig. Theils stellen sie heilige Geschichten dar, Theils sind sie nur überhaupt farbig, um Dämmerung zu verbreiten und den Glanz der Kerzen leuchten zu lassen. Denn hier soll ein anderer Tag Licht geben, als der Tag der äußern Natur.

γγ. Was nun endlich die totale Gliederung im Innern der gothischen Kirchen betrifft, so sahen wir schon, daß die besonderen Theile an Höhe, Breite, Länge verschiedenartig seyn müßten. Das Nächste ist hier der Unterschied des Chors, der Kreuzflügel und des langen Schiffs von den umherlaufenden Nebengängen.

Diese letzteren werden nach der äußern Seite hin durch die das Gebäude einschließenden Mauern, vor denen Pfeiler und Bogen vorspringen, und von der innern her durch Pfeiler und Spitzbogen gebildet, die gegen das Schiff hin geöffnet sind, indem sie keine Mauern zwischen sich haben. Sie erhalten dadurch die umgekehrte Stellung der Säulengänge in griechischen Tempeln, die nach Außen offen, nach Innen aber geschlossen sind, während die Seitengänge in gothischen Kirchen dagegen nach dem Mittelschiff zu zwischen den Pfeilern freie

Durchgänge offen laſſen. Zuweilen ſtehen je zwei ſolcher Seitenſchiffe nebeneinander, ja die Kathedrale zu Antwerpen z. B. hat deren drei zu jeder Seite des Mittelſchiffs.

Das Hauptſchiff ſelbſt ragt nun, durch Mauern von jeder Seite zugeſchloſſen, noch einmal ſo hoch oder auch niedriger, in wechſelnden Verhältniſſen über die Nebenſchiffe hinauf, durch lange, koloſſale Fenſter durchbrochen, ſo daß die Mauern dadurch ſelbſt gleichſam zu ſchlanken Pfeilern werden, die überall zu Spitzbogen auseinandergehn und Wölbungen bilden. Doch giebt es auch Kirchen, in denen die Seitenſchiffe die gleiche Höhe des Hauptſchiffs haben, wie z. B. in dem ſpäteren Chore der Sebalduskirche von Nürnberg, was dem Ganzen den Charakter einer großartigen, freien, offenen Schlankheit und Zierlichkeit giebt. In dieſer Weiſe iſt das Ganze durch Pfeilerreihen, die als ein Wald oben in auffliegenden Bogenzweigen zuſammenlaufen, abgetheilt und gegliedert. In der Anzahl dieſer Pfeiler und überhaupt in den Zahlenverhältniſſen hat man viel myſtiſche Bedeutung finden wollen. Allerdings iſt zur Zeit der ſchönſten Blüthe der gothiſchen Baukunſt, zur Zeit z. B. des Kölner Dombaues, auf dergleichen Zahlenſymbole eine große Wichtigkeit gelegt worden, indem die noch trübere Ahnung des Vernünftigen leicht auf dieſe Aeußerlichkeit fällt; doch werden die Kunſtwerke der Architektur durch ſolcherlei immer mehr oder weniger willkürliche Spiele einer untergeordneten Symbolik weder von tieferer Bedeutung, noch von erhöhterer Schönheit, da ihr eigentlicher Sinn und Geiſt ſich in ganz anderen Formen und Geſtaltungen ausſpricht, als in der myſtiſchen Bedeutung von Zahlenunterſchieden. Man muß ſich deshalb ſehr hüten, in Aufſuchung ſolcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehn, denn allzu gründlich ſeyn und überall einen tieferen Sinn deuten wollen, macht ebenſo ſehr kleinlich und ungründlich, als die blinde Gelehrſamkeit, die auch an der klar ausgeſprochenen und dargeſtellten Tiefe, ohne ſie zu faſſen, vorübergeht.

In Rückſicht auf den näheren Unterſchied von Chor und

Hauptſchiff endlich will ich nur Folgendes erwähnen. Der Hochaltar, dieſer eigentliche Mittelpunkt für den Kultus, erhebt ſich im Chor und weiht denſelben zum Lokal für die Geiſtlichkeit, im Gegenſatze der Gemeinde, welche ihren Platz im Hauptſchiff findet, wo auch die Kanzel für die Predigt ſteht. Zum Chor führen Stufen bald mehr bald weniger hoch hinauf, ſo daß dieſer ganze Theil, und was in ihm vor ſich geht, überall ſichtbar wird. Ebenſo erſcheint der Chortheil in Rückſicht auf Verzierungen geſchmückter, und doch im Unterſchiede des längeren Schiffs, ſelbſt bei gleicher Höhe der Wölbungen, ernſter, feierlicher, erhabener; vor allem aber findet hier das ganze Gebäude mit dichteren gedrängteren Pfeilerſtellungen, durch welche die Breite immer mehr ſchwindet, und Alles ſich ſtiller und höher zu erheben ſcheint, einen letzten Abſchluß, während die Kreuzflügel und das Mittelſchiff durch Thüren zum Ein- und Ausgang noch einen Zuſammenhang mit der Außenwelt freilaſſen. — Der Himmelsgegend nach liegt der Chortheil nach Oſten, das Hauptſchiff iſt nach Weſten gewendet, die Kreuzflügel ſtehn nach Norden und Süden hin; doch giebt es auch Kirchen mit einem Doppelchor, wo ſich dann gegen Morgen und Abend ein Chor befindet und die Hauptthüren an den Kreuzflügeln angebracht ſind. — Der Stein für die Taufe, für dieſe Heiligung des Eintritts des Menſchen in die Gemeinde, iſt in einer Vorhalle beim Haupteingange in die Kirche errichtet. Für die ſpeciellere Andacht endlich ſtellen ſich um das ganze Gebäude, hauptſächlich um Chor und Hauptſchiff, noch kleinere Kapellen her, die gleichſam jede für ſich eine neue Kirche bilden.

Soviel in Rückſicht auf die Gliederung des Ganzen.

In ſolchem Dom nun iſt Raum für ein ganzes Volk. Denn hier ſoll ſich die Gemeinde einer Stadt und Umgegend nicht um das Gebäude her, ſondern im Innern deſſelben verſammeln. Und ſo haben auch alle mannigfaltigen Intereſſen des Lebens, die nur irgend an das Religiöſe anſtreifen, hier

nebeneinander Platz. Keine feſte Abtheilungen von reihenweiſen Bänken zertheilen und verengen den weiten Raum, ſondern ungeſtört kommt und geht jeder, miethet ſich, ergreift für den augenblicklichen Gebrauch einen Stuhl, kniet nieder, verrichtet ſein Gebet und entfernt ſich wieder. Iſt nicht die Stunde der großen Meſſe, ſo geſchieht das Verſchiedenſte ſtörungslos zu gleicher Zeit. Hier wird gepredigt, dort ein Kranker gebracht; dazwiſchen hindurch zieht eine Proceſſion langſam weiter; hier wird getauft; dort ein Todter durch die Kirche getragen; wieder an einem anderen Orte lieſt ein Prieſter Meſſe oder ſegnet ein Paar zur Ehe ein, und überall liegt das Volk nomadenmäßig auf den Knien vor Altären und Heiligenbildern. All dieß Vielfache ſchließt ein und daſſelbe Gebäude ein. Aber dieſe Mannigfaltigkeit und Vereinzelung verſchwindet in ihrem ſteten Wechſel ebenſoſehr gegen die Weite und Größe des Gebäudes; nichts füllt das Ganze aus, alles eilt vorüber, die Individuen mit ihrem Treiben verlieren ſich und zerſtäuben wie Punkte in dieſem Grandioſen, das Momentane wird nur in ſeinem Vorüberfliehen ſichtbar, und darüber hin erheben ſich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer feſten immer gleichen Form und Konſtruktion.

Dieß ſind die Hauptbeſtimmungen für das Innere gothiſcher Kirchen. Wir haben hier keine Zweckmäßigkeit als ſolche zu ſuchen, ſondern eine Zweckmäßigkeit für die ſubjektive Andacht des Gemüths in ſeiner Vertiefung in die innerſte Partikularität und in ſeiner Erhebung über alles Einzelne und Endliche. So ſind dieſe Bauten im Innern abgeſondert von der Natur durch rings umſchloſſene Räume, düſter, und ebenſoſehr in's Kleinſte ausgeführt als erhaben und ungemeſſen emporſtrebend.

β. Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des Aeußern, ſo iſt bereits oben geſagt worden, daß im Unterſchiede des griechiſchen Tempels in der gothiſchen Architektur die äußere Geſtalt, die Verzierung und Anordnung der Wände u. ſ. f. von Innen

heraus bestimmt wird, indem das Aeußere nur als eine Umschließung des Innern erscheinen soll.

In diesem Zusammenhange sind besonders folgende Punkte herauszuheben.

αα. Erstens läßt schon die ganze äußere Kreuzgestalt in ihrem Grundriß die gleiche Konstruktion des Innern erkennen, indem sie Chor und Schiff von den Seitenflügeln durchschneiden läßt, und giebt außerdem auch die unterschiedene Höhe der Nebengänge und des Hauptschiffs und Chors deutlich an.

Näher sodann entspricht die Hauptfaçade, als das Aeußere des Mittelschiffs und der Seitengänge, der Konstruktion des Inneren in den Portalen. Eine höhere Hauptthür, welche in das Schiff führt, steht zwischen den kleineren Eingängen in die Nebenschiffe, und deutet durch die perspektivische Verengerung darauf hin, daß das Aeußere zusammengehn, schmal werden, verschwinden soll, um den Eingang zu bilden. Das Innere ist der schon sichtbare Hintergrund, zu welchem hin sich das Aeußere vertieft, wie das Gemüth beim Eintreten in sich selbst als Innerlichkeit sich vertiefen muß. Ueber den Seitenthüren sodann erheben sich gleichfalls im unmittelbarsten Zusammenhange mit dem Innern kolossale Fenster, wie die Portale zu ähnlichen Spitzbogen emporgetragen, wie sie als die specielle Form für die Wölbung des Innern gebräuchlich sind. Dazwischen über dem Hauptportal öffnet sich ein großes Kreisrund, die Rose, eine Form, welche ebenfalls dieser Bauart ganz eigenthümlich angehört und nur für sie passend ist. Wo dergleichen Rosen fehlen, sind sie durch ein noch kolossaleres Fenster mit Spitzbogen ersetzt. — Die ähnliche Gliederung haben die Façaden der Kreuzflügel, während die Mauern des Hauptschiffs, des Chors, der Seitengänge in den Fenstern und deren Form, sowie in den dazwischen liegenden festen Mauern ganz der Gestalt des Innern folgen und dieselbe nach Außen herausstellen.

ββ. Zweitens nun aber beginnt das Aeußere in diesem

engen Verbundenſeyn mit der Form und Eintheilung des Innern ſich, weil es eigenthümliche Aufgaben zu erfüllen hat, ebenſoſehr zu verſelbſtſtändigen. In dieſer Beziehung können wir der Strebepfeiler Erwähnung thun. Sie treten an die Stelle der vielfachen Pfeiler im Innern und ſind als befeſtigende Anhaltspunkte für das Aufſteigen und Feſtſtehen des Ganzen nothwendig. Zugleich machen ſie wiederum nach Außen hin in Entfernung, Anzahl u. ſ. f. die Eintheilung der inneren Pfeilerreihen deutlich, obſchon ſie nicht die eigentliche Geſtalt der innern Pfeiler nachbilden, ſondern je höher ſie ſteigen, in Abſätzen an Stärke ſich verringern.

γγ. Indem aber drittens nur das Innere eine in ſich totale Umſchließung ſeyn ſoll, ſo geht dieſer Charakter in der Geſtalt des Aeußern verloren und macht dem alleinigen Typus des Hinausragens vollſtändig Platz. Dadurch erhält das Aeußere eine ebenſo vom Innern unabhängige Form, die ſich hauptſächlich in dem allſeitigen zackigten ſich gipfelnden Emporſtreben und Ausſchlagen in Spitzen über Spitzen kund giebt.

Zu dieſem Aufwärtsſtreben gehören die hoch aufſteigenden Dreiecke, die unabhängig von den Spitzbogen über den Portalen, vorzüglich der Hauptfaçade, und auch über den koloſſalen Fenſtern des Mittelſchiffs und Chors emporgehn; ebenſo die ſchmal ſich zuſpitzende Form des Dachs, deſſen Giebel hauptſächlich in den Façaden der Kreuzflügel zum Vorſchein kommt. Sodann die Strebepfeiler, die überall zu ſpitzen Thürmchen auslaufen, und dadurch, wie innen die Pfeilerreihen einen Wald von Stämmen, Zweigen und Wölbungen bilden, ſo hier im Aeußern einen Wald von Spitzen in die Höhe ſtrecken.

Am ſelbſtſtändigſten aber erheben ſich die Thürme als dieſe erhabenſten Gipfel. In ihnen nämlich koncentrirt ſich gleichſam die ganze Maſſe des Gebäudes, um in ihren Hauptthürmen zu einer für's Auge unberechenbaren Höhe ſich ſchrankenlos hinaufzuheben, ohne dadurch den Charakter der Ruhe und Feſtigkeit zu

verlieren. Dergleichen Thürme stehen entweder in der Hauptfaçade über den beiden Seitengängen, während ein dritter dickerer Hauptthurm von daher aufsteigt, wo die Wölbung der Kreuzflügel, des Chors und Schiffs zusammentreffen, oder ein einziger Thurm macht die Hauptfaçade aus und erhebt sich über der ganzen Breite des Mittelschiffs. Dieß wenigstens sind die Stellungen, welche am häufigsten vorkommen. In Rücksicht auf den Kultus geben die Thürme Glockenhäuser ab, in sofern das Geläut der Glocken dem christlichen Gottesdienst eigenthümlich angehört. Dieß bloße unbestimmte Tönen ist eine feierliche Erregung des Innern als solchen, doch eine zunächst noch von Außen kommende Vorbereitung. Das artikulirte Tönen dagegen, worin ein bestimmter Inhalt der Empfindungen und Vorstellungen sich ausdrückt, ist der Gesang, welcher erst im Innern der Kirche erklingt. Das unartikulirte Läuten aber kann nur im Aeußern des Gebäudes seinen Platz finden, und ertönt, weil es wie aus reiner Höhe weit ins Land hinein erschallen soll, von den Thürmen hernieder.

c) In Rücksicht auf die Verzierungsweise drittens habe ich die Hauptbestimmungen gleich anfangs angedeutet.

α. Der erste Punkt, der herauszuheben wäre, betrifft die Wichtigkeit der Zierrathen überhaupt für die gothische Architektur. Die klassische Baukunst hält im Ganzen ein weises Maaß in Ausschmückung ihrer Gebäude. Indem es aber der gothischen Architektur hauptsächlich darauf ankommt, die Massen, die sie hinlagert, größer und vornehmlich höher erscheinen zu lassen, als sie in der That sind, so begnügt sie sich nicht mit einfachen Flächen, sondern zertheilt dieselben durchgängig, und zwar in Formen, welche selbst wieder auf ein Emporstreben deuten. Pfeiler, Spitzbogen und darüber hinausragende spitze Dreiecke z. B. kommen auch in den Zierrathen wieder. In dieser Weise ist die einfache Einheit der großen Massen zerstreut, und bis in die letzte Endlichkeit und Partikularität ausgearbeitet, das Ganze nun aber in sich selbst in dem ungeheuersten Gegensatz. Einer

ſeits ſieht das Auge die faßlichſten Grundlinien in zwar maaßloſen Dimenſionen, doch in klarer Gliederung, andererſeits eine unüberſchauliche Fülle und Mannigfaltigkeit zierlicher Ausſchmückungen, ſo daß dem Allgemeinſten und Einfachſten die bunteſte Beſonderheit gegenüberſteht, wie das Gemüth, im Gegenſatze der chriſtlichen Andacht, ſich ebenſoſehr auch in die Endlichkeit vertieft und ſelbſt in das Kleine und Kleinliche einlebt. Dieſe Entzweitheit ſoll zur Betrachtung aufregen, dieß Emporſtreben ladet ein zum Erheben. Denn die Hauptſache liegt bei dieſer Verzierungsart darin, die Grundlinien nicht durch die Menge und Abwechſelung des Schmucks zu zerſtören oder zu verdecken, ſondern vollſtändig durch die Mannigfaltigkeit als das Weſentliche, worauf es ankommt, hindurchgreifen zu laſſen. Nur in dieſem Falle iſt beſonders den gothiſchen Gebäuden die Feierlichkeit ihres grandioſen Ernſtes bewahrt. Wie die religiöſe Andacht durch alle Partikularitäten des Gemüths, der Lebensverhältniſſe aller Individuen ſich hindurchziehn, und die allgemeinen feſten Vorſtellungen ins Herz unzerſtörbar eingraben ſoll, ſo müſſen auch die einfachen architektoniſchen Grundtypen die verſchiedenartigſten Abtheilungen, Unterbrechungen, Auszierungen immer wieder in jene Hauptlinien zurücknehmen und dagegen verſchwinden laſſen.

β. Eine zweite Seite in den Zierrathen hängt in gleicher Weiſe mit der romantiſchen Kunſtform überhaupt zuſammen. Das Romantiſche hat auf der einen Seite das Princip der Innerlichkeit, der Rückkehr des Ideellen in ſich; andererſeits ſoll das Innere im Aeußerlichen wiederſcheinen und aus demſelben ſich zu ſich zurückziehn. In der Architektur nun iſt es die ſinnliche, materiell räumliche Maſſe, an welcher das Innerlichſte ſelbſt, ſoweit es möglich iſt, zur Anſchauung gebracht wird. Da bleibt bei ſolchem Material der Darſtellung nichts Anderes zu thun übrig, als das Materielle, Maſſigte nicht in ſeiner Materialität gelten zu laſſen, ſondern es überall zu durch-

brechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbstständigkeit zu nehmen. In dieser Beziehung erhalten die Zierrathen, besonders im Aeußern, das nicht das Umschließen als solches zu zeigen hat, den Charakter des überall Durchbrochenen, oder über die Flächen Hingeflochtenen, und es giebt keine Architektur, welche bei so ungeheuern, schwerlastenden Steinmassen und deren festen Zusammenfügung dennoch den Typus des Leichten und Zierlichen so vollständig bewahrte.

γ. Was drittens die Gestaltungsweise der Zierrathen anbetrifft, so ist darüber nur zu bemerken, daß außer den Spitzbogen, Pfeilern und Kreisen die Formen wieder an das eigentlich Organische erinnern. Schon das Durchbrechen und aus der Masse Herausarbeiten deutet darauf hin. Näher aber kommen ausdrücklich Blätter, Blumenrosetten, und in arabeskenartiger Verschlingung Theils wirkliche, Theils phantastisch zusammengesetzte Thier- und Menschengestalten vor, und die romantische Phantasie zeigt dadurch auch in der Architektur ihren Reichthum an Erfindungen und seltsamen Verknüpfungen heterogener Elemente, obschon andererseits, wenigstens zur Zeit der reinsten gothischen Baukunst, auch in den Zierrathen, wie z. B. in den Spitzbogen der Fenster, eine stete Wiederkehr derselben einfachen Formen ist beobachtet worden. —

3. Verschiedene Bauarten der romantischen Architektur.

Das Letzte, worüber ich noch Einiges hinzufügen will, geht die Hauptformen an, zu welchen sich die romantische Baukunst in den verschiedenen Zeiten entwickelt hat, obschon es hier in keiner Weise darum zu thun seyn kann, eine Geschichte dieses Zweiges der Kunst zu liefern.

a) Von der gothischen Architektur, wie ich sie so eben geschildert habe, ist sehr wohl die sogenannte vorgothische zu

unterſcheiden, welche ſich aus der römiſchen herausgebildet hat. — Die älteſte Form der chriſtlichen Kirchen iſt basilikenartig, indem dieſelben aus öffentlichen kaiſerlichen Gebäuden entſtanden, großen oblongen Sälen, mit hölzernem Dachſtuhl, wie Konſtantin ſie den Chriſten einräumte. In ſolchen Sälen befand ſich eine Tribuna, auf welche bei gottesdienſtlichen Verſammlungen der Prieſter zum Geſang und zur Rede, oder zum Vorleſen trat, woraus ſich dann die Vorſtellung des Chors mag gebildet haben. In derſelben Weiſe nahm nun auch die chriſtliche Architektur ihre anderweitigen Formen, als z. B. den Gebrauch der Säulen mit Rundbogen, die Rotunden und die ganze Verzierungsweiſe von der klaſſiſchen Baukunſt beſonders im weſtrömiſchen Reiche an, während man auch im oſtrömiſchen Kaiſerthume bis auf Juſtinian's Zeit derſelben Bauart ſcheint treu geblieben zu ſeyn. Selbſt was die Oſtgothen und Longobarden in Italien bauten, behielt im Weſentlichen den römiſchen Grundcharakter. — In der ſpäteren Architektur jedoch des byzantiniſchen Kaiſerreichs treten mehrfache Veränderungen ein. Den Mittelpunkt bildet eine Rotunde auf vier großen Pfeilern, woran ſich dann verſchiedenartige Konſtruktionen zu den beſondern Zwecken des griechiſchen, vom römiſchen unterſchiedenen, Kultus anfügten. Mit dieſer eigentlichen Baukunſt des byzantiniſchen Reichs iſt nun aber diejenige nicht zu verwechſeln, welche man in allgemeiner Beziehung byzantiniſch nennt, und die in Italien, Frankreich, England, Deutſchland u. ſ. f. bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts gebräuchlich war.

b) In dem dreizehnten Jahrhundert entwickelte ſich ſodann die gothiſche Baukunſt in der eigenthümlichen Form, deren Hauptkennzeichen ich oben näher angegeben habe. Heutigen Tages iſt ſie den Gothen abgeſprochen worden, und man hat ſie die deutſche oder germaniſche Baukunſt genannt. Wir können jedoch die geläufigere ältere Benennung beibehalten. In Spanien nämlich finden ſich ſehr alte Spuren dieſer Bauart, die auf einen

Zusammenhang mit geschichtlichen Umständen deuten, indem sich gothische Könige, bis in die Gebirge Asturiens und Galiciens zurückgedrängt, dort unabhängig erhielten. Dadurch scheint nun zwar eine nähere Verwandtschaft der gothischen und arabischen Architektur wahrscheinlich zu seyn, doch sind beide wesentlich zu trennen. Denn das Charakteristische in der arabischen Baukunst des Mittelalters ist nicht der Spitzbogen, sondern die sogenannte Hufeisenform, und außerdem zeigen die Gebäude, die für einen ganz anderen Kultus bestimmt sind, orientalischen Reichthum und Pracht, pflanzenähnliche Verzierungen und sonstige Zierrathen, die Römisches und Mittelaltriges äußerlich vermischen.

c) Parallel mit dieser Entwickelung der religiösen Architektur geht nun auch die Civilbaukunst, welche von ihrem Standpunkte aus den Charakter der Kirchenbauten wiederholt und modificirt. In der bürgerlichen Architektur aber hat die Kunst noch weniger Spielraum, da hier beschränktere Zwecke mit einer Mannigfaltigkeit von Bedürfnissen eine strengere Befriedigung fordern, und für die Schönheit nur den Raum einer bloßen Zierde übrig lassen. Außer der allgemeinen Eurhythmie der Formen und Maaße wird sich die Kunst hauptsächlich nur in Auszierung der Façaden, Treppen, Treppenhallen, Fenster, Thüren, Giebel, Thürme u. s. f. zeigen können, so jedoch, daß die Zweckmäßigkeit das eigentlich Bestimmende und Durchgreifende bleibt. Im Mittelalter ist es vornehmlich das Burgartige befestigter Wohnungen, was sich als Grundtypus sowohl auf einzelnen Bergabhängen und Spitzen, als auch in den Städten hervorthut, wo jeder Pallast, jedes Familienhaus, in Italien z. B., die Gestalt einer kleinen Festung oder Burg annahm. Mauern, Thore, Thürme, Brücken und dergleichen sind hier durch das Bedürfniß herbeigeführt und werden durch die Kunst geschmückt und verschönert. Festigkeit, Sicherheit, bei grandioser Pracht und lebendiger Individualität der einzelnen Formen und ihres Zusammenhangs machen die wesentliche Bestimmung

aus, deren nähere Auseinandersetzung uns jedoch hier zu weit führen würde. —

Anhangsweise nun endlich können wir noch kurz der Gartenbaukunst Erwähnung thun, welche nicht nur für den Geist eine Umgebung, als eine zweite äußere Natur, von Hause aus ganz neu erschafft, sondern das Landschaftliche der Natur selbst in ihre Umgestaltung hineinzieht und als Umgebung der Bauten architektonisch behandelt. Als bekanntes Beispiel brauche ich hiefür nur die höchst großartige Terrasse von Sanssouci anzuführen.

In Betreff der eigentlichen Gartenkunst haben wir das Malerische derselben vom Architektonischen sehr wohl zu unterscheiden. Das Parkartige nämlich ist nicht eigentlich architektonisch, kein Bauen mit freien Naturgegenständen, sondern ein Malen, das die Gegenstände in ihrer Natürlichkeit beläßt und die große freie Natur nachzubilden strebt, indem die wechselnde Andeutung an Alles, was in einer Landschaft erfreut, an Felsen und deren große rohe Massen, an Thäler, Waldungen, Wiesen, Gras, schlängelnde Bäche, an breite Ströme mit belebten Ufern, stille Seen, umkränzt mit Bäumen, an rauschende Wasserfälle und was dergleichen mehr ist, zu einem Ganzen zusammengedrängt erscheint. In dieser Weise umfaßt schon die Gartenkunst der Chinesen ganze Landschaften mit Seen und Inseln, Flüssen, Aussichten, Felspartien u. s. f.

In solch einem Park, besonders in neuerer Zeit, soll nun einerseits Alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich bearbeitet und gemacht, und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet. Es giebt in dieser Rücksicht zum größten Theil nichts Abgeschmackteres, als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. Außerdem aber geht hier der eigentliche Charakter des Gartenmäßigen verloren, in sofern ein Garten die Bestimmung hat, zum Lustwandeln, zur Unterhaltung

in einem Lokale zu dienen, das nicht mehr die Natur als solche ist, sondern die vom Menschen für sein Bedürfniß einer selbstgemachten Umgebung umgestaltete Natur. Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien, und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffirt ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er soll für sich selber etwas seyn und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehn, denn diese Zuthat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seyende Seele dar, und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehn nur langweilig und lästig.

Ein Garten als solcher soll nur eine heitere Umgebung und bloße Umgebung seyn, die nichts für sich gelten und den Menschen nicht vom Menschlichen und Innern abziehn will. Hier hat die Architektur mit verständigen Linien, mit Ordnung, Regelmäßigkeit, Symmetrie ihren Platz, und ordnet die Naturgegenstände selber architektonisch. Die Gartenkunst der Mongolen jenseits der großen Mauer, in Tibet, die Paradiese der Perser folgen schon mehr diesem Typus. Es sind keine englischen Parks, sondern Säle mit Blumen, Brunnen, Springbrunnen, Höfe, Palläste zum Aufenthalt in der Natur, prächtig, grandios, verschwenderisch für menschliches Bedürfniß und menschliche Bequemlichkeit eingerichtet. Am meisten durchgeführt aber ist das architektonische Princip in der französischen Gartenkunst, die sich gewöhnlich auch an große Palläste anschließt, die Bäume in strenger Ordnung zu großen Alleen nebeneinander pflanzt, sie beschneidet, gerade Wände aus geschnittenen Hecken bildet, und so die Natur selbst zu einer weiten Wohnung unter freiem Himmel umwandelt.

Zweiter Abschnitt.

Die Skulptur.

Einleitung.

Der unorganischen Natur des Geistes, wie sie durch die Architektur ihre kunstgemäße Gestalt gewinnt, tritt das Geistige selbst gegenüber, so daß nun das Kunstwerk die Geistigkeit zu seinem Inhalt erhält und darstellt. Die Nothwendigkeit dieses Fortgangs haben wir bereits gesehen; sie liegt in dem Begriffe des Geistes, der sich in sein subjektives Fürsichseyn und seine Objektivität als solche unterscheidet. In diese Aeußerlichkeit scheint zwar durch die architektonische Behandlung das Innere hinein, ohne jedoch das Objektive total durchdringen und dasselbe zu der schlechthin adäquaten Aeußerung des Geistes, die nur ihn selber erscheinen läßt, machen zu können. Die Kunst zieht sich deshalb aus dem Unorganischen, das die Baukunst in ihrem Gebundenseyn an die Gesetze der Schwere dem Ausdruck des Geistes näher zu bringen bemüht ist, in das Innere zurück, das nun in seiner höheren Wahrheit, unvermischt mit dem Unorganischen, für sich auftritt. Auf diesem Wege der Rückkehr des Geistes in sich aus dem Massenhaften und Materiellen ist es, daß wir der Skulptur begegnen.

Die erste Stufe nun aber auf diesem neuen Gebiete ist noch kein Zurückgehn des Geistes in seine innerliche Subjektivität als solche, so daß die Darstellung des Innern einer selbst nur ideellen Aeußerungsweise bedürftig wäre, sondern der Geist erfaßt sich zunächst nur in soweit, als er sich noch im Körper-

lichen ausdrückt, und darin sein homogenes Daseyn hat. Die Kunst, welche sich diesen Standpunkt der Geistigkeit zum Inhalt nimmt, wird die geistige Individualität daher als Erscheinung im Materiellen, und zwar im unmittelbaren eigentlich Materiellen, zu gestalten berufen seyn. Denn auch die Rede, Sprache ist ein Sichzeigen des Geistes in der Aeußerlichkeit, doch in einer Objektivität, die, statt als unmittelbares konkret Materielles Gültigkeit zu haben, nur als Ton, als Bewegung, Erzitterung eines totalen Körpers und des abstrakten Elementes, der Luft, eine Mittheilung des Geistes wird. Die unmittelbare Körperlichkeit dagegen ist die räumliche Materialität, Stein z. B., Holz, Metall, Thon in vollständiger Räumlichkeit der drei Dimensionen; die dem Geiste angemessene Gestalt aber, wie wir schon sahen, ist seine eigene Leiblichkeit, durch welche die Skulptur das Geistige in räumlicher Totalität wirklich macht.

Nach dieser Seite hin steht die Skulptur mit der Baukunst in sofern noch auf der gleichen Stufe, als sie das Sinnliche als solches, das Materielle seiner materiellen räumlichen Form nach gestaltet; sie unterscheidet sich jedoch ebensosehr von der Architektur dadurch, daß sie nicht das Unorganische, als das Andere des Geistes, zu einer von ihm gemachten zweckmäßigen Umgebung in Formen umschafft, die ihren Zweck außerhalb ihrer haben, sondern die Geistigkeit selbst, diese Zweckmäßigkeit und Selbstständigkeit für sich, in die, dem Geiste und seiner Individualität dem Begriff nach zugehörige, leibliche Gestalt hineinstellt, und Beides, Körper und Geist, als ein und dasselbe Ganze, unscheidbar vor die Anschauung bringt. Die Gestalt der Skulptur reißt sich deshalb von der architektonischen Bestimmung, dem Geiste als eine bloß äußere Natur und Umgebung zu dienen, los und ist ihrer selbst wegen da. Dieser Abtrennung zum Trotz bleibt aber das Skulpturbild dennoch in wesentlichem Verhältniß zu seiner Umgebung. Eine Statue oder Gruppe und mehr noch ein Relief kann nicht ge-

macht werden, ohne daß nicht der Ort in Betracht kommt, an welchem das Kunſtwerk ſtehen ſoll. Man darf ein Sulpturwerk nicht erſt vollenden, und dann zuſehen, wo man es hinbringt, ſondern es muß bei der Konception ſchon in Zuſammenhang mit einer beſtimmten Außenwelt und deren räumlichen Form und örtlichen Lage ſtehn. In dieſer Rückſicht behält die Skulptur einen dauernden Bezug beſonders auf architektoniſche Räume. Denn der nächſte Zweck von Statuen iſt der, Tempelbilder zu ſeyn und im Innern der Zelle aufgeſtellt zu werden, wie in chriſtlichen Kirchen die Malerei ihrer Seits die Altarbilder liefert, und auch die gothiſche Architektur den gleichen Zuſammenhang der Skulpturwerke und ihres Ortes zeigt. Doch ſind Tempel und Kirchen nicht der einzige Raum für Statuen, Gruppen und Reliefs, ſondern ebenſo werden auch Säle, Treppen, Gärten, öffentliche Plätze, Thore, einzelne Säulen, Triumphbogen u. ſ. f. mit Skulpturbildern belebt und gleichſam bevölkert, und ſelbſt unabhängig von ſolcher weiteren Umgebung fordert jede Statue zu ihrem Ort und Boden ein eigenes Poſtament. Soviel von dem Zuſammenhange und Unterſchiede der Skulptur und Architektur.

Vergleichen wir nun ferner die Skulptur mit den übrigen Künſten, ſo ſind es beſonders Poeſie und Malerei, die in Betracht kommen. Sowohl einzelne Statuen als Gruppen geben uns die geiſtige Geſtalt in vollſtändiger Leiblichkeit, den Menſchen, wie er iſt. Die Skulptur ſcheint daher die der Natur getreuſte Weiſe für die Darſtellung des Geiſtigen zu haben, und die Malerei wie die Poeſie dagegen unnatürlich zu ſeyn, weil die Malerei ſtatt der ſinnlichen Totalität des Raums, welche die menſchliche Geſtalt und die ſonſtigen Naturdinge wirklich einnehmen, ſich nur der Ebene bedient, und die Rede noch weniger das Leibliche ausdrückt, ſondern nur die Vorſtellungen von demſelben durch den Ton mitzutheilen vermag.

Dennoch verhält ſich die Sache gerade umgekehrt. Wenn das Skulpturbild wohl die Natürlichkeit für ſich voraus zu ha-

ben ſcheint, ſo iſt doch gerade dieſe durch die ſchwere Materie dargeſtellte leibliche Aeußerlichkeit und Natürlichkeit nicht die Natur des Geiſtes als Geiſtes. Als ſolcher iſt im Gegentheil ſeine eigenthümliche Exiſtenz die Aeußerung in Reden, Thaten, Handlungen, die ſein Inneres entwickeln, und ihn zeigen, wie er iſt.

In dieſer Rückſicht wird die Skulptur hauptſächlich gegen die Poeſie zurücktreten müſſen. Zwar überwiegt in der bildenden Kunſt die plaſtiſche Deutlichkeit, in der das Leibliche vor unſeren Augen ſteht, aber auch die Poeſie kann die äußere Figur des Menſchen beſchreiben, ſein Haar, Stirne, Wange, Wuchs, Kleidung, Stellung u. ſ. f., freilich nicht mit der Präciſion und Genauigkeit der Skulptur, doch was ihr hierin abgeht, ergänzt die Phantaſie, die außerdem für die bloße Vorſtellung nicht ſolcher feſten und ausgeführten Beſtimmtheit bedarf, und uns den Menſchen vor Allem handelnd, mit allen ſeinen Motiven, Verwickelungen des Schickſals, der Umſtände, mit allen ſeinen Empfindungen, Reden, Aufdeckungen ſeines Innern, und äußeren Begebenheiten vorführt. Dieß vermag die Skulptur entweder gar nicht, oder nur in ſehr unvollkommener Weiſe, da ſie weder das ſubjektive Innere in ſeiner partikularen Innigkeit und Leidenſchaft, noch wie die Poeſie eine Folge von Aeußerungen darſtellen kann, ſondern nur das Allgemeine der Individualität, ſoweit der Körper es ausdrückt, und etwas Succeſſionsloſes in einem beſtimmten Moment, und dieſes bewegungslos ohne lebendige fortſchreitende Handlung giebt.

Sie ſteht in dieſen Beziehungen auch der Malerei nach. Denn der Ausdruck des Geiſtes erhält in der Malerei durch die Farbe des Geſichts und deſſen Licht und Schatten nicht nur im natürlichen Sinne der materiellen Genauigkeit überhaupt, ſondern vornehmlich der phyſiognomiſchen und pathognomiſchen Erſcheinung eine überwiegende beſtimmtere Richtigkeit und Lebendigkeit. Man könnte daher zunächſt wohl meinen, die Skulptur brauche, um vollkommener zu werden, ja nur mit dem Vortheil

ihrer räumlichen Totalität noch die übrigen Vortheile der Malerei zu verbinden, und es ſey eine Willkürlichkeit, ſich zu dem Wegiaſſen der maleriſchen Färbung entſchloſſen zu haben, oder eine Dürftigkeit und ein Ungeſchick der Exekution, ſich nur auf die eine Seite der Wirklichkeit, auf die materielle Form nämlich, zu beſchränken und von der anderen zu abſtrahiren, wie etwa die Silhouette und der Kupferſtich ein bloßer Nothbehelf ſind. Von ſolch einer Willkür darf jedoch in der wahren Kunſt nicht geſprochen werden. Die Geſtalt, wie ſie Gegenſtand der Skulptur iſt, bleibt in der That nur eine abſtrakte Seite der konkreten menſchlichen Leiblichkeit; ihre Formen erhalten keine Mannigfaltigkeit von partikulariſirten Farben und Bewegungen. Dieß iſt aber kein zufälliger Mangel, ſondern eine durch den Begriff der Kunſt ſelbſt geſetzte Beſchränkung des Materials und der Darſtellungsweiſe. Denn die Kunſt iſt ein Produkt des Geiſtes, und zwar des höheren, denkenden Geiſtes, und ſolch ein Werk macht ſich einen beſtimmten Inhalt und deshalb auch eine von anderen Seiten abſtrahirende Weiſe der künſtleriſchen Realiſirung zu ihrem Vorwurf. Es geht hier mit der Kunſt wie mit den verſchiedenen Wiſſenſchaften, von denen die Geometrie nur den Raum, die Rechtswiſſenſchaft nur das Recht, die Philoſophie nur die Explikation der ewigen Idee und deren Daſeyn und Fürſichſeyn in den Dingen zum Objekt hat, und dieſe Gegenſtände nach ihrer Verſchiedenheit auch verſchiedenartig entwickelt, ohne daß eine der angeführten Wiſſenſchaften das vollſtändig zur Vorſtellung bringt, was man das konkrete wirkliche Daſeyn im Sinne des gewöhnlichen Bewußtſeyns nennt.

Die Kunſt nun, als aus dem Geiſte heraus geſtaltendes Schaffen, geht ſchrittweiſe und trennt, was im Begriffe, in der Natur der Sache ſelbſt, obgleich nicht im Daſeyn getrennt iſt. Solche Stufe hält ſie daher für ſich feſt, um ſie ihrer beſtimmten Eigenthümlichkeit nach auszubilden. So im Begriffe zu unterſcheiden und von einander zu trennen ſind in dem räumlich

Materiellen, welches das Element der bildenden Kunst ausmacht, die Leiblichkeit als räumliche Totalität und deren abstrakte Form, die Körpergestalt als solche, und die nähere lebendige Partikularisation derselben in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der Färbung. An jene erste Stufe hält sich die Kunst der Skulptur in Betreff der menschlichen Gestalt, welche sie gleichsam wie einen stereometrischen Körper bloß nach seiner Form, die er in den räumlichen Dimensionen hat, behandelt. Nun muß zwar das Kunstwerk, das sich im Elemente des Sinnlichen ergeht, ein Seyn für Anderes haben, mit dem sogleich die Partikularisation beginnt, die erste Kunst aber, welche es sich mit der menschlichen Körperform als Ausdruck des Geistes zu thun macht, geht in diesem Seyn für Anderes nur bis zur ersten, selbst noch allgemeinen Weise des natürlichen Daseyns, zur bloßen Sichtbarkeit und Existenz im Lichte überhaupt fort, ohne dessen Beziehung auf das Dunkele, woran sich das Sichtbare in sich materiell partikularisirt und zur Farbe wird, mit in die Darstellung aufzunehmen. Auf diesen Standpunkt stellt sich, dem nothwendigen Verlauf der Kunst nach, die Skulptur. Denn die bildende Kunst, welche nicht wie die Poesie die Totalität des Erscheinenden in das eine gleiche Element der Vorstellung zusammenfassen kann, muß diese Totalität auseinanderfallen lassen.

Dadurch erhalten wir auf der einen Seite die Objektivität, welche, in sofern sie nicht die eigene Gestalt des Geistes ist, demselben gegenüber als die unorganische Natur dasteht. Dieß Objektive verwandelt die Architektur zu einem bloß andeutenden Symbol, das seine geistige Bedeutung nicht in sich selber hat. Zur Objektivität als solcher bildet das entgegengesetzte Extrem die Subjektivität, das Gemüth, die Empfindung in der ganzen Partikularisation aller ihrer Regungen, Stimmungen, Leidenschaften, inneren und äußeren Bewegungen und Thaten. Zwischen beiden begegnen wir der zwar bestimmten, aber noch nicht bis zur Innerlichkeit des subjektiven Ge-

müths vertieften geiſtigen Individualität, in welcher, ſtatt der ſubjektiven Einzelnheit, noch die ſubſtantielle Allgemeinheit des Geiſtes und ſeiner Zwecke und Charakterzüge überwiegt. Sie iſt in ihrer Allgemeinheit noch nicht in ſich als nur geiſtiges Eins abſolut zurückgegangen, denn ſie kommt als dieſe Mitte noch vom Objektiven, von der unorganiſchen Natur her und hat ſo ſelbſt die Körperlichkeit als ſolche an ihr, als das eigene Daſeyn des Geiſtes in ſeinem ihm ebenſo zugehörigen als ihn kundgebenden Leibe. In dieſer Aeußerlichkeit, welche dem Innern kein bloßes Gegenüber mehr bleibt, ſoll die geiſtige Individualität dargeſtellt werden, doch nicht als lebendige, d. h. als ſtets auf den Einheitspunkt geiſtiger Einzelnheit zurückgeführte Körperlichkeit, ſondern als äußerlich vor- und dargeſtellte Form, in welche der Geiſt zwar ergoſſen iſt, ohne jedoch aus dieſem Außereinander in ſeiner Zurücknahme in ſich als Inneres zur Erſcheinung zu kommen.

Hieraus beſtimmen ſich die beiden oben bereits angegebenen Punkte: die Skulptur ergreift, ſtatt ſich zu ihrem Ausdrucke, ſymboliſcher, die Geiſtigkeit bloß andeutender Erſcheinungsweiſen zu bedienen, die menſchliche Geſtalt, welche die wirkliche Exiſtenz des Geiſtes iſt. Ebenſoſehr aber iſt ſie als Darſtellung der nicht empfindenden Subjektivität und des in ſich unpartikulariſirten Gemüths mit der Geſtalt als ſolcher zufrieden, in welche der Punkt der Subjektivität auseinanderfährt. Dieß iſt auch der Grund, weshalb die Skulptur den Geiſt einerſeits nicht in Handlung, in einer Reihe von Bewegungen, die einen Zweck haben und hervorbringen, nicht in Unternehmungen und Thaten vorſtellt, woraus ein Charakter zum Vorſchein kommt, ſondern als gleichſam objektiv bleibend, und deshalb vornehmlich in der Ruhe der Geſtalt, an welcher die Bewegung und Gruppirung nur ein erſter und leichter Beginn von Handlung, nicht aber eine volle Darſtellung der in alle Konflikte der inneren und äußeren Kämpfe hineingeriſſenen oder mit der Aeußerlichkeit bunt

ſich verwickelnden Subjektivität iſt. Daher fehlt denn aber auch der Skulpturgeſtalt, da ſie den in die Körperlichkeit eingeſenkten Geiſt vor die Anſchauung bringt, der ſich in der ganzen Geſtalt ſichtbar zeigen muß, der erſcheinende Punkt der Subjektivität, der koncentrirte Ausdruck der Seele als Seele, der Blick des Auges; wie ſich ſpäterhin ausführlicher noch ergeben wird. Nach der anderen Seite bedarf die noch nicht mannigfaltig in ſich beſonderte und vereinzelte Individualität, als Gegenſtand der Skulptur, zu ihrer Erſcheinungsweiſe noch nicht des maleriſchen Farbenzaubers, welcher durch die Feinheit und Vielfältigkeit ſeiner Nüancen auch die ganze Fülle beſonderer Charakterzüge, und das ganze Heraustreten des Geiſtes, als Innerlichkeit, ſo wie die volle Zuſammenfaſſung des Gemüths in ſich durch den Seelenblick des Auges ſichtbar zu machen befähigt iſt. Die Skulptur muß das Material nicht aufnehmen, deſſen ſie ihrem beſtimmten Standpunkt nach nicht nöthig hat. Sie bedient ſich deshalb nur der räumlichen Formen der menſchlichen Geſtalt und nicht der maleriſchen Färbung. Das Skulpturbild iſt im Ganzen einfarbig, aus weißem Marmor gefertigt, nicht aus vielfarbig buntem; ebenſo ſtehn der Skulptur Metalle als Material zu Gebote, dieſe Urmaterie, identiſch mit ſich, in ſich indifferenzirt, ein ſo zu ſagen geronnenes Licht ohne Gegenſatz und Harmonie verſchiedener Farben.

Es iſt der große geiſtige Sinn der Griechen, dieſen Standpunkt ergriffen und feſtgehalten zu haben. Zwar kommen auch in der griechiſchen Skulptur, an welche wir uns vornehmlich halten müſſen, Beiſpiele von mehrfarbigen Statuen vor, doch iſt in dieſer Beziehung ſogleich der Anfang und das Ende der Kunſt von dem zu unterſcheiden, was ſie auf ihrer ächten Höhe geleiſtet hat. In gleicher Weiſe müſſen wir das abrechnen, was ſich durch das Traditionelle der Religion in die Kunſt, ohne ihr eigentlich anzugehören, hineindrängt. Wie wir ſchon bei der klaſſiſchen Kunſtform ſahen, daß ſie nicht unmittelbar das Ideal,

in welchem ſie ihre Grundbeſtimmung zu finden hat, ſogleich fertig hinſtellt, ſondern erſt viel Ungehöriges und Fremdes von demſelben abſtreift, ſo geht es auch mit der Skulptur. Sie muß manche Vorſtufe durchmachen, ehe ſie zur Vollendung kommt, und dieſer Anfang iſt von dem erreichten Gipfelpunkte ſehr verſchieden. Die älteſten Skulpturwerke ſind bemaltes Holz, wie die ägyptiſchen Idole, und Aehnliches giebt es auch bei den Griechen. Dergleichen aber müſſen wir von der eigentlichen Skulptur, wenn es darauf ankommt, den Grundbegriff derſelben feſtzuſtellen, ausſchließen. Es ſoll deshalb hier keineswegs geläugnet werden, daß viele Beiſpiele von bemalten Statuen vorkommen, je mehr ſich aber der Kunſtgeſchmack läuterte, um ſo mehr „entlud ſich die Skulptur des ihr nicht zuſagenden Farbenprunks; mit weiſem Bedacht benutzte ſie hingegen Licht und Schatten, um größere Weichheit, Ruhe, Deutlichkeit und Wohlgefälligkeit für das Auge des Beſchauers zu erzielen.“ (Meyer Geſch. d. bild. Künſte b. d. Griechen B. I, S. 119.) Gegen die bloße Einfarbigkeit des Marmors laſſen ſich freilich nicht nur die vielen Statuen aus Erz, ſondern mehr noch die größten und vortrefflichſten Werke anführen, welche, wie z. B. der Zeus des Phidias, mehrfarbig waren. Doch von ſolcher äußerſten Abſtraktion der Farbloſigkeit iſt auch nicht die Rede, Elfenbein und Gold aber ſind immer noch kein maleriſcher Gebrauch von Farben, und überhaupt halten die verſchiedenen Werke einer beſtimmten Kunſt in der Wirklichkeit nicht jedesmal den Grundbegriff in ſo abſtrakter Unabänderlichkeit feſt, denn ſie treten in lebendige Verhältniſſe mit mannigfaltigen Zwecken ein, erhalten ein verſchiedenartiges Lokal, und kommen dadurch mit äußeren Umſtänden in Zuſammenhang, welche den eigentlichen Grundtypus auch wieder modificiren. So wurden z. B. Skulpturbilder öfters auch aus reichen Stoffen, wie Gold und Elfenbein, gefertigt, ſie ſaßen auf prächtigen Stühlen, oder ſtanden auf Poſtamenten voll Kunſt und verſchwenderiſchem Luxus, und er-

hielten köstliche Verzierungen, damit das Volk im Anschaun solcher prachtvollen Werke zugleich den Genuß seiner Macht und seines Reichthums habe. Besonders die Skulptur, weil sie an und für sich schon eine abstraktere Kunst ist, hält sich nicht immer in dieser Abstraktion, sondern bringt einerseits mancherlei Beiwesen des Traditionellen, Statarischen, Lokalen aus ihrem Ursprung mit, andererseits giebt sie sich den lebendigen Bedürfnissen des Volkes hin; denn der regsame Mensch fordert eine ergötzliche Mannigfaltigkeit und will nach vielen Richtungen hin mit seiner Anschauung und Vorstellung beschäftigt seyn. Es geht damit wie mit dem Lesen griechischer Tragödien, welches uns auch das Kunstwerk nur in seiner abstrakteren Gestalt giebt. In der weiteren äußerlichen Existenz kommt noch die Aufführung durch lebende Personen, Kostüm, Ausschmückung der Bühne, Tanz und Musik hinzu. In der gleichen Weise ist auch das Skulpturbild in seiner äußeren Realität nicht von mannigfaltigem Beiwerk entblößt; wir aber haben es hier nur mit dem eigentlichen Skulpturwerk als solchem zu thun, denn jene äußeren Seiten dürfen uns nicht hindern, den innersten Begriff der Sache selbst uns in seiner Bestimmtheit und Abstraktion zum Bewußtseyn zu bringen.

Gehen wir jetzt zur näheren Eintheilung dieses Abschnittes fort, so bildet die Skulptur so sehr den Mittelpunkt der klassischen Kunstform überhaupt, daß wir hier nicht, wie bei Betrachtung der Architektur, das Symbolische, Klassische und Romantische als die durchgreifenden Unterschiede und als Grund der Eintheilung annehmen dürfen. Die Skulptur ist die eigentliche Kunst des klassischen Ideals als solchen. Zwar hat die Skulptur auch Stadien, auf welchen sie von der symbolischen Kunstform ergriffen wird, wie in Aegypten z. B. Doch sind dieß mehr nur historische Vorstufen, und keine Unterschiede, welche den eigentlichen Begriff der Skulptur seinem Wesen nach angingen, in sofern diese Gebilde durch die Art ihrer Aufstellung

und ihres Gebrauchs eher der Architektur anheimfallen, als ſie dem eigentlichen Zwecke der Skulptur angehören. In gleicher Weiſe geht, wenn die romantiſche Kunſtform in ihr ſich ausdrückt, die Skulptur über ſich ſelbſt hinaus, und erhält erſt mit der Nachbildung der griechiſchen Skulptur ihren eigenthümlich plaſtiſchen Typus wieder. Wir haben uns deshalb nach einer anderweitigen Eintheilung umzuſehn.

Den Mittelpunkt unſerer Betrachtung wird nach dem Geſagten die Art und Weiſe abgeben, in welcher das klaſſiſche Ideal durch die Skulptur zu ſeiner angemeſſenſten Wirklichkeit gelangt. Ehe wir aber an dieſe Entwickelung des idealen Skulpturbildes herantreten können, haben wir vorerſt zu zeigen, welcher Inhalt und welche Form dem Standpunkte der Skulptur als beſonderer Kunſt eigens zukomme, und ſie deshalb dahin führe, das klaſſiſche Ideal in der geiſtdurchdrungenen menſchlichen Geſtalt und deren abſtrakt räumlichen Form darzuſtellen. — Nach der anderen Seite hin beruht das klaſſiſche Ideal auf der zwar ſubſtantiellen, ebenſoſehr aber auch in ſich beſonderten Individualität, ſo daß die Skulptur nicht das Ideal der menſchlichen Geſtalt überhaupt zum Inhalt nimmt, ſondern das beſtimmte Ideal, und dadurch zu unterſchiedenen Darſtellungsweiſen auseinandertritt. Dieſe Unterſchiede betreffen Theils die Auffaſſung und Darſtellung als ſolche, Theils aber das Material, in welchem dieſelbe wirklich wird, und das nun ſeiner verſchiedenen Beſchaffenheit nach in die Kunſt ſelbſt wieder neue Beſonderungen hereinbringt, woran ſich ſodann, als letzter Unterſchied, die Stadien im hiſtoriſchen Entwickelungsgange der Skulptur anſchließen.

Nach dieſen Rückſichten wollen wir unſerer Betrachtung folgenden Verlauf geben.

Erſtens haben wir es nur mit den allgemeinen Beſtimmungen für die weſentliche Natur des Inhalts und

der Form zu thun, die ſich aus dem Begriff der Skulptur ergeben;

Zweitens dagegen handelt es ſich um die nähere Auseinanderſetzung des klaſſiſchen Ideals, in ſoweit es durch die Skulptur zu ſeinem kunſtgemäßeſten Daſeyn kommt;

Drittens endlich thut ſich die Skulptur zu beſonderen Arten der Darſtellung und des Materials auf, und breitet ſich zu einer Welt von Werken auseinander, in welchen ſich nach der einen und anderen Seite hin auch die ſymboliſche und romantiſche Kunſtform geltend machen, während die klaſſiſche die ächt plaſtiſche Mitte bildet.

Erſtes Kapitel.

Die Skulptur im Allgemeinen faßt das Wunder auf, daß der Geiſt dem ganz Materiellen ſich einbildet, und dieſe Aeußerlichkeit ſo formirt, daß er in ihr ſich ſelber gegenwärtig wird und die gemäße Geſtalt ſeines eigenen Innern darin erkennt. Was wir in dieſer Rückſicht zu betrachten haben, betrifft

Erſtens die Frage, welche Weiſe der Geiſtigkeit fähig iſt, in dieſem Material der bloß ſinnlich räumlichen Geſtalt ſich darzuſtellen;

Zweitens, wie die Formen der Räumlichkeit geſtaltet ſeyn müſſen, um das Geiſtige in ſchöner leiblicher Geſtalt zu erkennen zu geben.

Was wir überhaupt zu ſehen haben, iſt die Einheit des ordo rerum extensarum und des ordo rerum idearum, die erſte ſchöne Einigung von Seele und Leib, in ſofern ſich das geiſtige Innere in der Skulptur nur in ſeinem körperlichen Daſeyn ausdrückt.

Dieſe Einigung drittens entſpricht dem, was wir bereits als das Ideal der klaſſiſchen Kunſtform haben kennen lernen, ſo daß ſich die Plaſtik der Skulptur als die eigentliche Kunſt des klaſſiſchen Ideals ergeben wird.

1. Der weſentliche Inhalt der Skulptur.

Das Element, in welchem die Skulptur ihre Gebilde realiſirt, iſt, wie wir ſahen, das erſte noch allgemeine Daſeyn der

räumlichen Materie, an welcher noch keine weiteren Partikularitäten zum Kunſtgebrauch verwendet werden, als die allgemeinen räumlichen Dimenſionen, und die näheren räumlichen Formen, deren jene Dimenſionen zu ihrer ſchönſten Geſtaltung fähig ſind. Dieſer abſtrakteren Seite des ſinnlichen Materials entſpricht nun als Inhalt am meiſten die in ſich beruhende Objektivität des Geiſtes, in ſofern ſich der Geiſt weder gegen ſeine allgemeine Subſtanz noch gegen ſein Daſeyn in ſeiner Körperlichkeit unterſchieden hat, und deshalb zum Fürſichſeyn in ſeiner eigenen Subjektivität noch nicht zurückgegangen iſt. Hierin liegt zweierlei.

a) Der Geiſt als Geiſt iſt zwar immer Subjektivität, inneres Wiſſen ſeiner Selbſt, Ich. Dieß Ich nun aber kann ſich von dem, was im Wiſſen, Wollen, Vorſtellen, Empfinden, Handeln und Vollbringen den allgemeinen und ewigen Gehalt des Geiſtes ausmacht, losſcheiden, und ſich in ſeiner beſonderen Eigenthümlichkeit und Zufälligkeit feſthalten. Dann iſt es die Subjektivität als ſolche, welche zum Vorſchein kommt, indem ſie den objektiven wahrhaften Inhalt des Geiſtes hat fahren laſſen und ſich nur formell als Geiſt gehaltlos auf ſich ſelbſt bezieht. Bei der Selbſtgefälligkeit z. B. kann ich mich einerſeits zwar ganz objektiv verhalten, und einer ſittlichen Handlung wegen mit mir zufrieden ſeyn. Dennoch aber ziehe ich mich, als ſelbſtgefällig, aus dem Inhalte der Handlung ſchon heraus, trenne mich als Einzelnen, als dieſes Ich, von der Allgemeinheit des Geiſtes ab, um mich mit ihr zu vergleichen. Die Zuſtimmung meiner zu mir ſelber bei dieſer Vergleichung giebt die Selbſtgefälligkeit, in welcher ſich dieſes beſtimmte Ich, gerade als dieſes Eine, über ſich ſelber freut. So iſt zwar das eigene Ich bei allem, was der Menſch weiß, will und ausführt, aber es macht einen großen Unterſchied, ob es ihm bei ſeinem Wiſſen und Handeln auf ſein eigenes partikulares Ich oder auf das ankommt, was den weſentlichen Inhalt

des Bewußtſeyns ausmacht; ob der Menſch ſich mit ſeinem Ich in dieſen Inhalt unterſchieden einſenkt, oder in der ſteten Bezogenheit auf ſeine ſubjektive Perſönlichkeit lebt.

α) Das Subjektive als ſolches verfällt bei dieſer Ueberhebung über das Subſtantielle in die abſtrakte Beſonderheit der Neigung, in die Willkür und Zufälligkeit der Empfindungen und Triebe, wodurch es, bei der Beweglichkeit in beſtimmten Thaten und Handlungen, der Abhängigkeit von beſtimmten Umſtänden und deren Wechſel anheimfällt, und ſich überhaupt der Beziehbarkeit auf Anderes nicht zu entſchlagen vermag. Das Subjekt ſteht damit als die bloße endliche Subjektivität der wahrhaften Geiſtigkeit gegenüber. Hält es nun in dieſem Gegenſatze mit dem Bewußtſeyn deſſelben in ſeinem Wollen und Wiſſen dennoch nur an ſich ſelber feſt, ſo geräth es, außer der Leerheit der Einbildungen und Selbſtbeſpiegelung, weiterhin in die Häßlichkeit der Leidenſchaften und des Charakters, in Laſterhaftigkeit und Sünde, in Tücke, Bosheit, Grauſamkeit, Trotz, Neid, Hochmuth, Hoffart und alle die anderen Kehrſeiten der menſchlichen Natur und deren gehaltloſen Endlichkeit.

β) Dieſe ganze Sphäre des Subjektiven iſt aus dem Inhalte der Skulptur ſogleich auszuſchließen, die nur der Objektivität des Geiſtes angehört. Unter Objektivität nämlich iſt hier das Subſtantielle, Aechte, Unvergängliche zu verſtehen, die weſentliche Natur des Geiſtes, ohne das Ergehen ins Akcidentelle und Vergängliche, dem ſich das Subjekt in ſeiner bloßen Beziehung auf ſich ſelbſt überantwortet.

γ) Dennoch kann auch die objektive Geiſtigkeit als Geiſt nicht ohne Fürſichſeyn zur Realität gelangen. Denn der Geiſt iſt nur als Subjekt. Die Stellung aber des Subjektiven in dem geiſtigen Inhalte der Skulptur iſt von der Art, daß dieß Subjektive nicht für ſich zum Ausdrucke kommt, ſondern ſich ganz von jener Subſtanz durchdrungen, und aus ihr nicht formell in ſich zurückreflektirt erweiſt. Die Objektivität hat deshalb

wohl ein Fürsichseyn, doch ein sich Wissen und Wollen, das sich nicht von dem Gehalt, der es erfüllt, losmacht, sondern mit demselben eine untrennbare Einheit bildet.

Das Geistige in dieser vollendet selbstständigen Beschlossenheit des in sich selber Substantiellen und Wahren, dieß störungslose unpartikularisirte Seyn des Geistes ist das, was wir die Göttlichkeit nennen, im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Daseyn, in die Unterscheidung und veränderliche Bewegung. Die Skulptur hat nach dieser Seite hin das Göttliche als solches darzustellen in seiner unendlichen Ruhe und Erhabenheit, zeitlos, bewegungslos, ohne schlechthin subjektive Persönlichkeit, und Zwiespalt der Handlung oder Situation. Und geht sie nun auch zur näheren Bestimmtheit des Menschlichen in Gestalt und Charakter fort, so muß sie auch hierin nur das Unveränderliche und Bleibende, die Substanz dieser Bestimmtheit auffassen, und nur diese, nicht aber das Zufällige und Vorübereilende sich zum Inhalt wählen, denn zu dieser wechselnden, flüchtigen Besonderheit, welche durch die als Einzelnheit sich fassende Subjektivität hereinkommt, geht die objektive Geistigkeit noch nicht fort. In einer Lebensbeschreibung z. B., welche die bunten Zufälle, Begebenheiten und Thaten eines Individuums erzählt, wird dieser Verlauf mannigfaltiger Verwickelungen und Willkürlichkeiten gewöhnlich mtt einer Charakterschilderung geschlossen, die dieß breite Detail in allgemeine Eigenschaften, wie „gütig, gerecht, tapfer, von großem Verstande" u. s. w. zusammenfaßt. Dergleichen Prädikate sind das Bleibende eines Individuums, während die anderweitigen Partikularitäten nur seiner akcidentellen Erscheinung angehören. Dieses Beständige nun ist es, was auch die Skulptur, als das alleinige Seyn und Daseyn der Individualität, darzustellen hat. Doch macht sie nicht etwa aus solchen allgemeinen Qualitäten bloße Allegorien, sondern bildet Individuen, die sie in ihrer objektiven Geistigkeit als in sich fertig und beschlossen, in selbstständiger Ruhe, dem

Verhalten gegen Anderes entnommen auffaßt und geſtaltet. Bei jeder Individualität iſt in der Skulptur immer das Subſtantielle die weſentliche Grundlage, und weder das ſubjektive ſich Wiſſen und Empfinden, noch die oberflächliche und veränderliche Beſonderheit darf irgend wie die Oberhand gewinnen, ſondern das Ewige in den Göttern und Menſchen, der Willkür und zufälligen Selbſtiſchkeit entrückt, muß ſeiner ungetrübten Klarheit nach zur Vorſtellung gebracht werden.

b) Der andere Punkt, deſſen wir zu erwähnen haben, liegt darin, daß der Inhalt der Skulptur, da das Material eine äußerliche Darſtellung in den drei ausgefüllten Raumdimenſionen erfordert, auch nicht das Geiſtige als ſolches, die nur mit ſich ſelbſt ſich zuſammenſchließende und in ſich vertiefte Innerlichkeit ſeyn kann, ſondern das Geiſtige, das nur erſt in ſeinem Anderen, dem Leiblichen für ſich iſt. Die Negation des Aeußerlichen gehört ſchon der innern Subjektivität zu, und kann deshalb hier, wo Göttliches und Menſchliches ſeinem objektiven Charakter nach zum Inhalt genommen wird, nicht eintreten. Und nur dieß in ſich verſenkte Objektive, ohne innere Subjektivität als ſolche, läßt der Aeußerlichkeit nach allen ihren Dimenſionen freien Lauf und iſt mit dieſer Totalität des Räumlichen verbunden. Deshalb muß nun aber die Skulptur von dem objektiven Gehalte des Geiſtes nur das ſich zum Gegenſtand machen, was ſich im Aeußerlichen und Leiblichen vollſtändig ausdrücken läßt, weil ſie ſonſt einen Inhalt erwählt, den ihr Material in ſich aufzunehmen und in gemäßer Weiſe zur Erſcheinung zu bringen nicht mehr im Stande iſt.

2. Die ſchöne Skulpturgeſtalt.

Bei ſolch einem Inhalte nun fragt es ſich zweitens nach den Formen der leiblichen Geſtalt, welche berufen ſind, denſelben auszuprägen.

Wie bei der klaſſiſchen Architektur das Haus gleichſam das

vorgefundene anatomische Knochengerüste ist, das die Kunst näher zu formiren hat, so findet die Skulptur ihrer Seits die menschliche Gestalt als den Grundtypus für ihre Gebilde vor. Ist nun aber das Haus selber schon eine menschliche wenn auch noch nicht künstlerische Erfindung, so erscheint dagegen die Struktur der menschlichen Gestalt als ein vom Menschen unabhängiges Naturprodukt. Der Grundtypus ist deshalb der Skulptur gegeben, und nicht von ihr ausgesonnen. Daß die menschliche Gestalt der Natur angehöre, ist jedoch ein sehr unbestimmter Ausdruck, über den wir uns näher verständigen müssen.

In der Natur ist es die Idee, welche sich, wie wir schon beim Naturschönen sahen, ihr erstes unmittelbares Daseyn giebt, und in der thierischen Lebendigkeit und deren vollständigem Organismus die ihr gemäße Naturexistenz erhält. So ist also die Organisation des thierischen Körpers ein Erzeugniß des in sich totalen Begriffs, der in diesem leiblichen Daseyn als die Seele existirt, doch als bloße thierische Lebendigkeit den thierischen Körper zu höchst mannigfaltiger Besonderheit modificirt, wenn auch jeder bestimmte Typus immer durch den Begriff geregelt bleibt. Daß nun aber der Begriff und die leibliche Gestalt, oder näher, daß Seele und Leib einander entsprechen, dieß zu begreifen ist die Sache der Naturphilosophie. In ihr wäre zu zeigen, daß die verschiedenen Systeme des animalischen Körpers in ihrer innern Struktur und Gestalt wie in ihrem Zusammenhange mit einander, und die bestimmteren Organe, zu denen sich das leibliche Daseyn unterscheidet, mit den Begriffsmomenten zusammenstimmen, so daß klar würde, in wiefern es nur die nothwendigen besonderen Seiten der Seele selbst sind, welche hier real werden. Dieß Zusammenstimmen jedoch zu erweisen ist unseres Amtes an dieser Stelle nicht.

Die menschliche Gestalt nun aber ist nicht, wie die thierische, die Leiblichkeit nur der Seele, sondern des Geistes. Geist und Seele nämlich sind wesentlich zu unterscheiden. Denn die Seele ist

nur dieſes ideelle einfache Fürſichſeyn des Leiblichen als Leiblichen, der Geiſt aber das Fürſichſeyn des bewußten und ſelbſtbewußten Lebens mit allen Empfindungen, Vorſtellungen und Zwecken dieſes bewußten Daſeyns. Bei dieſem enormen Unterſchiede von bloß thieriſcher Lebendigkeit und von geiſtigem Bewußtſeyn kann es befremdlich erſcheinen, daß ſich die geiſtige Leiblichkeit, der menſchliche Körper, dennoch dem thieriſchen ſo homogen erweiſt. Der Verwunderung über ſolche Gleichartigkeit können wir dadurch begegnen, daß wir an die Beſtimmung erinnern, welche den Geiſt, ſeinem eigenen Begriffe nach, ſich entſchließen läßt, lebendig und an ſich ſelbſt deshalb zugleich Seele und Natureriſtenz zu ſeyn. Als lebendige Seele nun giebt ſich die Geiſtigkeit durch denſelben Begriff, welcher der thieriſchen Seele einwohnt, einen Körper, der, dem Grundcharakter nach, dem lebendigen thieriſchen Organismus überhaupt gleichkommt. Wie hoch deshalb der Geiſt auch über dem bloß Lebendigen ſteht, ſo macht er ſich doch ſeinen Leib, welcher mit dem thieriſchen durch ein und denſelben Begriff gegliedert und beſeelt erſcheint. Indem nun aber ferner der Geiſt nicht nur die daſeyende Idee, die Idee als Natürlichkeit und thieriſches Leben iſt, ſondern die Idee, die für ſich ſelbſt in ihrem eigenen freien Elemente des Inneren als Idee iſt, ſo erarbeitet ſich die Geiſtigkeit auch jenſeits des ſinnlich Lebendigen ihre eigenthümliche Objektivität — die Wiſſenſchaft, die keine andere Realität als die des Denkens ſelber an ihr hat. Außer dem Denken und deſſen philoſophiſcher ſyſtematiſcher Thätigkeit führt der Geiſt jedoch noch ein volles Leben der Empfindung, Neigung, Vorſtellung, Phantaſie u. ſ. f., das in näherem oder weiterem Zuſammenhange mit ſeinem Daſeyn als Seele und Leiblichkeit ſteht, und daher auch am menſchlichen Körper eine Realität hat. In dieſer ihm ſelber angehörigen Realität macht ſich der Geiſt gleichfalls lebendig, ſcheint in ſie hinein, durchdringt ſie, und wird durch ſie für Andere offenbar. In ſofern bleibt daher der menſchliche Körper keine bloße Natur-

exiſtenz, ſondern hat ſich in ſeiner Geſtalt und Struktur gleichfalls als das ſinnliche und natürliche Daſeyn des Geiſtes kundzugeben, doch als Ausdruck eines höheren Innern ſich dennoch von der thieriſchen Leiblichkeit, wie ſehr auch der menſchliche Körper im Allgemeinen mit derſelben übereinſtimmt, ebenſoſehr zu unterſcheiden. Indem aber der Geiſt ſelber Seele und Leben, animaliſcher Leib iſt, ſind es und können es nur Modifikationen ſeyn, welche der einem lebendigen Leibe inwohnende Geiſt in dieſe Leiblichkeit bringt. Als Erſcheinung des Geiſtes daher iſt die menſchliche Geſtalt dieſen Modifikationen nach von der thieriſchen verſchieden, obſchon die Unterſchiede des menſchlichen Organismus vom thieriſchen ebenſo dem bewußtloſen Schaffen des Geiſtes angehören, wie die animaliſche Seele ſich in bewußtloſer Thätigkeit ihren Leib bildet.

Hiervon haben wir an dieſer Stelle auszugehn. Die menſchliche Geſtalt als Ausdruck des Geiſtes iſt dem Künſtler gegeben, und zwar findet er ſie nicht nur überhaupt vor, ſondern auch im Beſonderen und Einzelnen iſt der Typus für die Abſpiegelung des geiſtigen Innern in der Geſtalt, in den Zügen, der Stellung und dem Habitus des Körpers vorausgeſetzt.

Was nun den näheren Zuſammenhang des Geiſtes und Leibes in Betreff auf die beſonderen Empfindungen, Leidenſchaften und Zuſtände des Geiſtes angeht, ſo iſt derſelbe auf feſte Gedankenbeſtimmungen ſchwer zurückzuführen. Man hat zwar in der Pathognomik und Phyſiognomik dieſen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich darzuſtellen verſucht, doch bis jetzt ohne den rechten Erfolg. Für uns kann die Phyſiognomik allein von Wichtigkeit werden, indem ſich die Pathognomik nur mit der Art und Weiſe beſchäftigt, wie beſtimmte Gefühle und Leidenſchaften ſich in gewiſſen Organen leiblich machen. So heißt es z. B.: der Zorn ſitze in der Galle, der Muth im Blute. Dieß iſt, beiläufig geſagt, ſogleich ein falſcher Ausdruck. Denn wenn auch beſondern Leidenſchaften die Thätigkeit beſonderer Organe entſpricht, ſo ſitzt

doch der Zorn nicht in der Galle, ſondern in ſofern der Zorn leiblich wird, iſt es vornehmlich die Galle, an welcher die Erſcheinung ſeiner Wirkſamkeit vor ſich geht. Dieß Pathognomiſche, wie geſagt, geht uns hier nichts an, da es die Skulptur nur mit dem zu thun hat, was von geiſtigem Innern in das Aeußere der Geſtalt übergeht, und dort den Geiſt leiblich und ſichtbar werden läßt. Das ſympathetiſche Mitoscilliren des innern Organismus mit dem empfindenden Gemüth iſt nicht Gegenſtand der Skulptur, welche auch vieles, was in die äußere Geſtalt hinaustritt, das Zittern z. B. der Hand und des ganzen Körpers beim Ausbruch der Wuth, das Zucken der Lippen u. ſ. f. nicht aufzunehmen vermag.

In Rückſicht auf die Phyſiognomik will ich hier nur ſoviel erwähnen, daß wenn das Skulpturwerk, welches die menſchliche Geſtalt zu ſeiner Grundlage hat, zeigen ſoll, wie die Leiblichkeit ſchon ihrer leiblichen Form nach nicht nur das göttlich und menſchlich Subſtantielle des Geiſtes überhaupt, ſondern auch den beſondern Charakter beſtimmter Individualität in dieſer Göttlichkeit darſtelle, ſo hätte man zu einer vollſtändigen Erörterung darzuthun, welche Theile, Züge und Geſtaltungen des Körpers einer beſtimmten Innerlichkeit vollkommen gemäß ſind. Zu ſolchem Studium werden wir durch die Skulpturwerke der Alten veranlaßt, denen wir den Ausdruck des Göttlichen und der beſondern Göttercharaktere in der That zugeſtehn müſſen, ohne daß ſich behaupten läßt, das Zuſammenſtimmen des geiſtigen Ausdrucks mit der ſinnlichen Form ſey ſtatt etwas Anundfürſichſeyendes nur eine Sache der Zufälligkeit und Willkür. Jedes Organ muß in dieſer Beziehung überhaupt nach zwei Geſichtspunkten betrachtet werden, nach der bloß phyſiſchen, und nach der Seite des geiſtigen Ausdrucks. Freilich darf dabei nicht in der Weiſe Gall's verfahren werden, der den Geiſt zu einer bloßen Schädelſtätte macht.

a) Für die Skulptur nun müßte, dem Gehalte nach, den ſie

darzuſtellen berufen iſt, nur dazu fortgeſchritten werden, zu unterſuchen, wie die ebenſo ſubſtantielle als in dieſer Allgemeinheit zugleich individuelle Geiſtigkeit ſich in's Leibliche einlebt und darin Daſeyn und Geſtalt gewinnt. Durch den der ächten Skulptur adäquaten Inhalt nämlich iſt einerſeits, wie im Geiſtigen ſo auch im Körperlichen die zufällige Partikularität der äußeren Erſcheinung ausgeſchloſſen. Nur das Bleibende, Allgemeine, Geſetzmäßige in der menſchlichen Körperform hat das Skulpturwerk darzuſtellen, wenn auch die Forderung eintritt, dieß Allgemeine ſo zu individualiſiren, daß uns nicht nur das abſtrakte Geſetz, ſondern eine aufs Engſte damit verſchmolzene individuelle Form vor Augen geſtellt werde.

b) Nach der anderen Seite hin muß ſich, wie wir ſahen, die Skulptur von der zufälligen Subjektivität und vom Ausdruck derſelben in ihrem für ſich ſeyenden Innern freihalten. Dadurch iſt es dem Künſtler verboten, in Betreff auf das Phyſiognomiſche zum Mienenhaften fortgehn zu wollen. Denn Miene iſt nichts Anderes, als eben das Sichtbarwerden der ſubjektiven innern Eigenthümlichkeit und deren Partikularität des Empfindens, Vorſtellens und Wollens. In ſeinen Mienen drückt der Menſch nur aus, wie er ſich in ſich, gerade als dieſes zufällige Subjekt, empfindet, ſey es, daß er es ſich nur mit ſich zu thun macht, oder ſich in Beziehung gegen äußere Gegenſtände oder andere Subjekte in ſich reflektirt. So ſieht man es z. B. auf der Straße, in kleinen Städten beſonders, vielen, ja den meiſten Menſchen in ihren Gebehrden und Mienen an, daß ſie nur mit ſich ſelbſt, ihrem Putz und Kleidung, überhaupt mit ihrer ſubjektiven Beſonderheit, oder aber mit den anderen Vorbeigehenden und deren etwaigen Seltſamkeiten und Auffälligkeiten beſchäftigt ſind. Die Mienen des Hochmuthes, Neides, der Selbſtzufriedenheit, Geringſchätzung, u. ſ. f. gehören z. B. hieher. Weiter kann dann aber den Mienen auch die Empfindung und Vergleichung des ſubſtantiellen Seyns mit meiner Beſonderheit zu Grunde

liegen. Demuth, Trotz, Drohung, Furcht ſind Mienen dieſer Art. Bei ſolcher Vergleichung tritt ſchon eine Trennung des Subjekts als ſolchen und des Allgemeinen ein, und die Reflexion auf das Subſtantielle biegt ſich immer zur Einkehr ins Subjekt zurück, ſo daß dieſes und nicht die Subſtanz der überwiegende Inhalt bleibt. Weder aber jene Trennung noch dieß Ueberwiegen des Subjektiven darf die dem Princip der Skulptur in ſtrenger Weiſe treu bleibende Geſtalt ausdrücken.

Außer den eigentlichen Mienen endlich enthält der phyſiognomiſche Ausdruck noch Vieles, was bloß flüchtig über das Geſicht und die Stellung des Menſchen hinſpielt: ein augenblickliches Lächeln, ein plötzlich aufloderndes Augenrollen des Zorns, ein ſchnell verwiſchter Zug des Spottes u. ſ. f. Beſonders haben Mund und Auge in dieſer Rückſicht die meiſte Beweglichkeit und Fähigkeit, jede Nüance der Gemüthsſtimmung in ſich aufzunehmen und erſcheinen zu machen. Solche Veränderlichkeit, welche einen gemäßen Gegenſtand der Malerei abgiebt, hat die Skulpturgeſtalt von ſich abzulehnen; ſie muß ſich im Gegentheil auf die bleibenden Züge des geiſtigen Ausdrucks hinrichten, und dieſe ſowohl im Antlitz als auch in Stellung und Körperformen feſthalten und wiedergeben.

c) So beſteht denn alſo die Aufgabe der Skulpturgeſtalt im Weſentlichen darin, daß ſie das ſubſtantiell Geiſtige in ſeiner noch nicht in ſich ſubjektiv partikulariſirten Individualität in eine menſchliche Geſtalt einſenkt, und mit derſelben in einen ſolchen Einklang ſetzt, an welchem nun auch nur das Allgemeine und Bleibende der dem Geiſtigen entſprechenden Körperformen herausgehoben, das Zufällige aber und Wechſelnde abgeſtreift erſcheint, obſchon es auch der Geſtalt an Individualität nicht fehlen darf.

Ein ſo vollſtändiges Zuſammenſtimmen des Innern und Aeußern, wie die Skulptur es zu erreichen hat, führt uns nun zu dem dritten Punkt herüber, der noch zu berühren iſt.

3. Die Skulptur als Kunst des klassischen Ideals.

Das Nächste, was aus den bisherigen Betrachtungen folgt, ist, daß die Skulptur mehr wie jede andere Kunst eigenthümlich an das Ideale gewiesen bleibt. Einerseits nämlich ist sie aus dem Symbolischen, sowohl in Rücksicht auf die Klarheit ihres sich selbst als Geist erfassenden Inhalts heraus, als auch in Betreff auf die vollkommene Gemäßheit ihrer Darstellung mit diesem Gehalte; andererseits geht sie in die Subjektivität des Innerlichen, für welche die Außengestalt gleichgültig wird, noch nicht über. Sie bildet deswegen den Mittelpunkt der klassischen Kunst. Zwar zeigte sich auch das Symbolische und Romantische der Architektur und Malerei für die klassische Idealität geeignet, doch ist das Ideal in seiner eigentlichen Sphäre nicht das höchste Gesetz dieser Kunstformen und Künste, in sofern sie nicht, wie die Skulptur, die an und für sich seyende Individualität den ganz objektiven Charakter, die schöne freie Nothwendigkeit, zu ihrem Gegenstande haben. Die Gestalt der Skulptur aber muß durchweg aus dem reinen Geiste der von aller Zufälligkeit der geistigen Subjektivität und Körperform abstrahirenden denkenden Einbildungskraft hervorgehen, ohne subjektive Vorliebe für Eigenthümlichkeiten, ohne die Empfindung, Lust, Mannigfaltigkeit der Regungen und Witzigkeit der Einfälle. Denn was dem Künstler zu Gebote steht, ist, wie wir sahen, für seine höchsten Gebilde nur die Körperlichkeit des Geistigen in den selbst nur allgemeinen Formen des Baues und Organismus der menschlichen Gestalt, und seine Erfindung beschränkt sich theils auf die ebenso allgemeine Uebereinstimmung des Innern und Aeußern, theils auf die nur leise an das Substantielle sich anschmiegende und sich damit verwebende Individualität der Erscheinung. Die Skulptur muß gestalten, wie die Götter in ihrem eigenen Bereich nach ewigen Ideen schaffen, in der sonstigen Wirklichkeit aber das Uebrige der Freiheit und Selbstischkeit des Geschöpfes über-

lassen. Die Theologen machen gleichfalls einen Unterschied zwischen dem, was Gott thue, und dem, was der Mensch in seinem Wahn und seiner Willkür vollbringt, das plastische Ideal jedoch ist erhoben über solche Fragen, indem es in der Mitte dieser Seligkeit und freien Nothwendigkeit steht, für welche weder die Abstraktion des Allgemeinen noch die Willkür des Besondern, Gültigkeit und Bedeutung behält.

Dieser Sinn für die vollendete Plastik des Göttlichen und Menschlichen war vornehmlich in Griechenland heimisch. In seinen Dichtern und Rednern, Geschichtsschreibern und Philosophen ist Griechenland noch nicht in seinem Mittelpunkte gefaßt, wenn man nicht als Schlüssel zum Verständniß die Einsicht in die Ideale der Skulptur mitbringt, und von diesem Standpunkt der Plastik aus sowohl die Gestalten der epischen und dramatischen Helden, als auch der wirklichen Staatsmänner und Philosophen betrachtet. Denn auch die handelnden Charaktere, wie die dichtenden und denkenden, haben in Griechenlands schönen Tagen diesen plastischen, allgemeinen und doch individuellen, nach Außen wie nach Innen gleichen Charakter. Sie sind groß und frei, selbstständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantiellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und seyn wollten. Besonders die Zeit des Perikles war reich an solchen Charakteren: Perikles selber, Phidias, Plato und vornehmlich Sophokles; so auch Thukydides, Xenophon, Sokrates, jeder in seiner Art, ohne daß der Eine durch die Art des andern geringer würde, sondern alle schlechthin sind diese hohen Künstlernaturen, ideale Künstler ihrer selbst, Individuen aus Einem Guß, Kunstwerke, die wie unsterbliche todtlose Götterbilder dastehen, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges ist. Von gleicher Plastik sind die körperlichen Kunstwerke der Sieger in den olympischen Spielen, ja selbst die Erscheinung der Phryne, die als das schönste Weib vor ganz Griechenland nackt aus dem Wasser emporstieg.

Zweites Kapitel.

Das Ideal der Skulptur.

Bei dem Uebergange zur Betrachtung des eigentlich idealen Styls der Skulptur müſſen wir uns noch einmal daran wieder erinnern, daß der vollkommenen Kunſt nothwendig die unvollkommene voranzugehen hat, und zwar nicht bloß der Technik nach, welche uns zunächſt hier nichts angeht, ſondern der allgemeinen Idee, der Konception und Art und Weiſe nach, dieſelbe idealiſch darzuſtellen. Die ſuchende Kunſt haben wir überhaupt die ſymboliſche genannt, und ſo hat auch die reine Skulptur eine Stufe des Symboliſchen zu ihrer Vorausſetzung, und nicht etwa eine Stufe der ſymboliſchen Kunſt überhaupt, d. h. der Architektur, ſondern eine Skulptur, der noch der Charakter des Symboliſchen inwohnt. Daß dieß in der ägyptiſchen Skulptur der Fall ſey, werden wir noch ſpäter im dritten Kapitel zu ſehn Gelegenheit finden.

Als das Symboliſche einer Kunſt können wir hier vom Standpunkt des Ideals aus, ſchon ganz abſtrakt und formell, die Unvollkommenheit jeder beſtimmten Kunſt überhaupt annehmen; den Verſuch z. B., den Kinder machen, indem ſie eine menſchliche Figur zeichnen, oder aus Wachs und Thon kneten. Was ſie herausbringen, iſt in ſofern ein bloßes Symbol, als es das Lebendige, das es darſtellen ſoll, nur andeutet, dem Gegenſtande und deſſen Bedeutung gegenüber aber vollkommen ungetreu bleibt. So iſt die Kunſt zunächſt hieroglyphiſch, kein

zufälliges und willkürliches Zeichen, ſondern eine ungefähre Zeichnung des Gegenſtandes für die Vorſtellung. Hiezu iſt eine ſchlechte Figur hinreichend, wenn ſie nur an die Geſtalt erinnert, die ſie bedeuten ſoll. In der gleichen Weiſe begnügt ſich auch die Frömmigkeit mit ſchlechten Bildern, und verehrt in dem geſudeltſten Konterfei immer noch Chriſtus, Maria oder irgend einen Heiligen, obſchon dergleichen Geſtalten nur durch beſondere Attribute, wie z. B. eine Laterne, einen Roſt, einen Mühlſtein u. ſ. w. individualiſirt ſind. Denn die Frömmigkeit will nur überhaupt an den Gegenſtand erinnert ſeyn; das Uebrige thut das Gemüth hinzu, welches durch das wenn auch ungetreue Abbild dennoch von der Vorſtellung des Gegenſtandes erfüllt werden ſoll. Es iſt nicht der lebendige Ausdruck der Gegenwart, der gefordert iſt, es iſt nicht das Gegenwärtige, das durch ſich ſelbſt uns entzünden ſoll, ſondern das Kunſtwerk iſt ſchon zufrieden, durch ſeine wenn auch nicht entſprechenden Geſtalten die allgemeine Vorſtellung der Gegenſtände anzuregen. Nun iſt aber die Vorſtellung immer ſchon abſtrahirend. Bekanntes, wie ein Haus, einen Baum, einen Menſchen z. B. kann ich mir wohl leicht vorſtellen, aber die Vorſtellung bleibt, obſchon ſie hier in ganz Beſtimmtem verſirt, doch bei den ganz allgemeinen Zügen ſtehen, und iſt überhaupt erſt dann eigentlich *Vorſtellung*, wenn ſie von der konkreten Anſchauung die ganz unmittelbare Einzelnheit der Gegenſtände getilgt und dieſelbe vereinfacht hat. Iſt nun die Vorſtellung, welche das Kunſtgebilde zu erwecken beſtimmt iſt, die Vorſtellung vom Göttlichen, und ſoll dieſelbe für alle, für ein ganzes Volk erkennbar ſeyn, ſo wird dieſer Zweck vorzugsweiſe dadurch erreicht, daß in der Darſtellungsweiſe gar keine *Veränderung* eintritt. Dadurch wird dann die Kunſt einerſeits konventionell, andererſeits ſtatariſch, wie dieß nicht nur bei der ältern ägyptiſchen, ſondern auch bei der ältern griechiſchen und chriſtlichen Kunſt der Fall iſt. Der Künſtler hatte ſich an beſtimmte Formen zu halten und deren Typus zu wiederholen.

Den großen Uebergang zum Erwachen der schönen Kunst können wir deshalb erst da suchen, wo der Künstler frei nach seiner Idee bildet, wo der Blitz des Genius in das Hergebrachte einschlägt, und der Darstellung Frische und Lebendigkeit ertheilt. Erst dann verbreitet sich der geistige Ton über das Kunstwerk, das sich nicht mehr darauf beschränkt, nur überhaupt eine Vorstellung ins Bewußtseyn zu rufen, und an eine tiefere Bedeutung, welche der Beschauer sonst schon in sich trägt, zu erinnern, sondern dazu fortgeht, diese Bedeutung als ganz in einer individuellen Gestalt lebendig vergegenwärtigt darzustellen, und deshalb weder bei der bloßen oberflächlichen Allgemeinheit der Formen stehen bleibt, noch sich andererseits in Rücksicht auf die nähere Bestimmtheit an die Züge der gemeinen vorgefundenen Wirklichkeit hält.

Das Hindurchdringen zu dieser Stufe ist nun auch die nothwendige Voraussetzung für das Entstehen der idealen Skulptur.

Was wir in Rücksicht auf sie hier festzustellen haben, betrifft die folgenden Gesichtspunkte.

Erstens handelt es sich, den so eben besprochenen Stufen gegenüber, um den allgemeinen Charakter der idealen Gestalt und ihrer Formen.

Zweitens müssen wir die besondern Seiten angeben, welche von Wichtigkeit werden, die Art der Gesichtsbildung, Gewandung, Stellung, u. s. f.

Drittens ist die ideale Gestalt nicht eine nur allgemeine Form der Schönheit überhaupt, sondern befaßt durch das Princip der Individualität, das zum ächten lebendigen Ideal gehört, wesentlich auch die Seite der Besonderung und deren Bestimmtheit in sich, wodurch sich der Kreis der Skulptur zu einem Cyklus einzelner Götterbilder, Heroen u. s. f. erweitert.

1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgeſtalt.

Was das allgemeine Princip des klaſſiſchen Ideals ſey, haben wir früher bereits ausführlicher geſehn. Hier fragt es ſich deshalb nur nach der Art und Weiſe, in welcher dieß Princip durch die Skulptur in Form der menſchlichen Geſtalt zur Wirklichkeit kommt. Einen höheren Vergleichungspunkt kann in dieſer Beziehung der Unterſchied der menſchlichen geiſtausdrückenden Phyſiognomie und Haltung von der thieriſchen abgeben, welche über den bloßen Ausdruck beſeelter Naturlebendigkeit in ſtetem Zuſammenhange mit Naturbedürfniſſen und der zweckmäßigen Struktur des thieriſchen Organismus zur Befriedigung derſelben nicht hinausgeht. Doch bleibt auch dieſer Maaßſtab noch unbeſtimmt, weil die menſchliche Geſtalt als ſolche, weder als Körperform noch als geiſtiger Ausdruck, von Hauſe aus ſchon ſchlechthin idealer Art iſt. Näher dagegen können wir uns aus den ſchönen Meiſterwerken der griechiſchen Skulptur die Wahrnehmung deſſen erwerben, was das Skulpturideal in dem geiſtig ſchönen Ausdruck ſeiner Geſtalten zu leiſten hat. In Rückſicht auf dieſe Kenntniß und Lebendigkeit der Liebe und Einſicht, war es vornehmlich Winckelmann, welcher mit ebenſoviel Begeiſterung ſeiner reproduktiven Anſchauung als mit Verſtand und Beſonnenheit das unbeſtimmte Gerede vom Ideal der griechiſchen Schönheit dadurch verbannte, daß er die Formen der Theile einzeln und beſtimmt charakteriſirt hat, ein Unternehmen, das allein lehrreich war. Zu dem, was er als Reſultat gewonnen hat, laſſen ſich freilich noch viele einzelne ſcharfſinnige Bemerkungen, Ausnahmen und dergleichen mehr hinzufügen, aber man muß ſich hüten, um eines ſolchen weiteren Details und um einzelner Irrthümer willen, in die er verfallen iſt, die Hauptſache, die durch ihn iſt feſtgeſtellt worden, in Vergeſſenheit zu bringen. Bei aller Erweiterung der Kenntniſſe muß immer jenes als das Weſentliche vorausgegangen ſeyn. Deſſenohngeachtet läßt ſich nicht läugnen, daß ſeit Winckelmann's Tode

ſich die Bekanntſchaft mit antiken Skulpturwerken nicht nur in Betreff auf die Anzahl weſentlich vermehrt, ſondern auch in Rückſicht auf den Styl dieſer Werke und die Würdigung ihrer Schönheit auf einen feſteren Standpunkt geſtellt hat. Winckelmann hatte zwar einen großen Kreis ägyptiſcher und griechiſcher Statuen vor Augen, in neuerer Zeit aber iſt noch die nähere Anſchauung der äginetiſchen Skulpturen, ſo wie der Meiſterwerke hinzugekommen, die man theils dem Phidias zuſchreibt, theils als aus ſeiner Zeit und unter ihm gearbeitet anerkennen muß. Kurz wir ſind jetzt zu der beſtimmteren Vertrautheit mit einer Anzahl von Skulpturen, Statuen und Reliefs gelangt, welche in Hinſicht auf die Strenge des idealiſchen Styls in die Zeit der allerhöchſten Blüthe der griechiſchen Kunſt hineinzuſetzen ſind. Dieſe bewunderungswürdigen Denkmäler der griechiſchen Skulptur verdanken wir bekanntlich den Bemühungen des Lord Elgin, welcher als engliſcher Geſandter in der Türkei aus dem Parthenon zu Athen und auch ſonſt aus anderen griechiſchen Städten Statuen und Reliefs von größter Schönheit nach England herüberbrachte. Man hat dieſe Erwerbungen als Tempelraub bezeichnet und ſcharf getadelt, in der That aber hat Graf Elgin dieſe Kunſtwerke für Europa eigentlich gerettet und ſie vor dem gänzlichen Untergange bewahrt, ein Unternehmen, welches jedesmal Anerkennung verdient. Außerdem iſt bei dieſer Gelegenheit das Intereſſe aller Kenner und Freunde der Kunſt auf eine Epoche und Darſtellungsweiſe der griechiſchen Skulptur hingelenkt worden, welche in der noch gediegeneren Strenge ihres Styls die eigentliche Größe und Höhe des Ideals ausmacht. Was die öffentliche Stimme an den Werken dieſer Epoche gewürdigt hat, iſt nicht der Reiz und die Grazie der Formen und der Stellung, nicht die Anmuth des Ausdrucks, die ſchon, wie zur Zeit nach Phidias, nach Außen geht, und das Wohlgefallen von Seiten des Beſchauers zum Zweck hat, auch nicht die Zierlichkeit und Keckheit der Ausarbeitung, ſondern das allgemeine Lob betrifft

den Ausdruck der Selbstständigkeit, des Beruhens auf sich in diesen Gestalten, und besonders hat sich die Bewunderung zu der größten Höhe durch die freie Lebendigkeit gesteigert, durch die gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung des Natürlichen und Materiellen, in welcher hier der Künstler den Marmor erweicht, belebt und mit einer Seele begabt hat. Besonders kommt jedes Lob, wenn es sich erschöpft hat, dennoch immer wieder auf die Gestalt des liegenden Flußgottes zurück, die zum Schönsten gehört, was uns aus dem Alterthum erhalten ist.

a) Die Lebendigkeit dieser Werke liegt darin, daß sie frei aus dem Geiste des Künstlers erzeugt sind. Der Künstler begnügt sich auf dieser Stufe weder damit, durch allgemeine ohngefähre Konture, Andeutungen und Ausdrückungen eine gleichfalls allgemeine Vorstellung von dem zu geben, was er darstellen will, noch nimmt er andererseits in Betreff auf das Individuelle und Einzelne die Formen auf, wie er sie von Außen her zufällig empfangen hat. Deshalb giebt er sie nun auch nicht mit der Treue für dieß Zufällige wieder, sondern er weiß in freier eigener Schöpfung das empirisch Einzelne partikularer Vorkommenheiten mit den allgemeinen Formen der menschlichen Gestalt in einen selbst wieder individuellen Einklang zu setzen, welcher sich ebensosehr von dem geistigen Gehalt dessen, was er zur Erscheinung zu bringen berufen ist, vollständig durchdrungen zeigt, als er die eigene Lebendigkeit, Konception und Beseelung von Seiten des Künstlers bekundet. Das Allgemeine des Inhalts ist vom Künstler unerschaffen; es ist ihm durch die Mythologie und Sage ganz so gegeben, wie er auch das Allgemeine und die Einzelnheiten der menschlichen Gestalt vorfindet, aber die freie lebendige Individualisirung, die er durch alle Parthieen durchführt, ist seine eigene Anschauung, sein Werk und Verdienst.

b) Der Effekt und Zauber dieser Lebendigkeit und Freiheit wird nur durch die Genauigkeit, die redliche Treue der Ausarbeitung aller einzelnen Theile bewirkt, zu welcher die bestimmteste

Kenntniß und Anschauung der Beschaffenheit dieser Theile gehört, sowohl in ihrem ruhigen Zustande, als auch in ihrer Bewegung. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Glieder in jedem Zustande der Ruhe und Bewegung sich stellen, legen, runden, abplatten u. s. f., muß aufs Genaueste ausgedrückt seyn. Diese gründliche Durcharbeitung und Herausstellung aller einzelnen Theile finden wir in allen antiken Werken, und die Beseelung wird nur durch die unendliche Sorgfalt und Wahrheit erreicht. Das Auge, indem es solche Werke anschaut, kann zunächst eine Menge Unterschiede nicht deutlich erkennen, und erst bei gewisser Beleuchtung kommen dieselben durch einen stärkeren Gegensatz von Licht und Schatten zur Evidenz, oder werden erst dem Tasten erkennbar. Allein obgleich diese feinen Nüancen sich beim nächsten Anblick nicht bemerken lassen, so ist der allgemeine Eindruck, den sie hervorbringen, doch nicht verloren; sie kommen theils bei einer anderen Stellung des Beschauers zum Vorschein, theils ergiebt sich daraus wesentlich das Gefühl der organischen Flüssigkeit aller Glieder und ihrer Formen. Dieser Duft der Belebung, diese Seele materieller Formen liegt allein darin, daß jeder Theil für sich in seiner Besonderheit vollständig da ist, ebensosehr aber durch den vollsten Reichthum der Uebergänge in stetem Zusammenhange nicht nur mit den zunächst liegenden, sondern mit dem Ganzen bleibt. Dadurch ist die Gestalt auf jedem Punkte vollkommen belebt; auch das Einzelnste ist zweckmäßig, alles hat seinen Unterschied, seine Eigenthümlichkeit und Auszeichnung, und bleibt doch in durchgängigem Fluß, gilt und lebt nur im Ganzen, so daß sich selbst in Fragmenten das Ganze erkennen läßt, und solch ein abgesonderter Theil die Anschauung und den Genuß einer ungestörten Totalität gewährt. Die Haut, obschon jetzt die meisten Statuen schadhaft und von der Witterung in ihrer Oberfläche angefressen sind, scheint weich und elastisch, und durch den Marmor selbst glüht noch in jenem unübertrefflichen Pferdekopf z. B. die feurige Lebenskraft. — Dieß

leiſe Ineinanderfließen der organiſchen Umriſſe, das ſich mit der gewiſſenhafteſten Ausarbeitung, ohne regelmäßige Flächen oder etwas nur Kreisrundes, Konveres zu bilden, verbindet, giebt erſt jenen Duft der Lebendigkeit, jene Weiche und Idealität aller Theile, jenes Zuſammenſtimmen, das als der geiſtige Hauch der Beſeelung ſich über das Ganze breitet.

c) Wie treu nun aber auch die Formen im Einzelnen und Allgemeinen ausgedrückt ſind, ſo iſt dieſe Treue doch kein Kopiren des Natürlichen als ſolchen. Denn die Skulptur hat es immer nur mit der Abſtraktion der Form zu thun, und muß deshalb einerſeits das vom Leiblichen fortlaſſen, was das eigentlich Natürliche darin iſt, d. h. was auf die bloßen Naturfunktionen hindeutet, andererſeits darf ſie nicht zu der äußerſten Partikulariſation fortgehn, ſondern, wie z. B. beim Haar, nur das Allgemeinere der Formen auffaſſen und darſtellen. In dieſer Weiſe allein zeigt ſich die menſchliche Geſtalt, wie ſie es in der Skulptur ſoll, ſtatt als bloße Naturform, als Geſtalt und Ausdruck des Geiſtes. Hiermit hängt dann auch näher die Seite zuſammen, daß ſich zwar der geiſtige Gehalt durch die Skulptur im Leiblichen ausdrückt, doch beim ächten Ideal nicht ſoſehr in das Aeußere heraustritt, daß dieſes Aeußere als ſolches in ſeiner Anmuth und Grazie allein ſchon, oder in überwiegendem Maaße, das Wohlgefallen des Beſchauers zu ſich heranziehn könnte. Im Gegentheil muß das ächte ſtrengere Ideal die Geiſtigkeit wohl verkörpern und nur durch die Geſtalt und deren Ausdruck gegenwärtig machen, aber die Geſtalt dennoch immer von dieſem ihrem geiſtigen Inhalt allein zuſammengehalten, getragen und vollſtändig durchdrungen zeigen. Das Schwellen des Lebens, die Weiche und Lieblichkeit, oder ſinnliche Fülle und Schönheit des leiblichen Organismus muß eben ſo wenig für ſich den Zweck der Darſtellung abgeben, als das Individuelle der Geiſtigkeit ſchon zum Ausdruck des dem Zuſchauer, ſeiner eigenen

Partikularität nach, verwandteren und angenäherten Subjektiven fortgehen darf.

2. Die beſonderen Seiten der idealen Skulpturgeſtalt als ſolcher.

Wenden wir uns jetzt zur beſtimmteren Betrachtung der Hauptmomente, auf welche es bei der idealen Skulpturgeſtalt ankommt, ſo wollen wir hier im Weſentlichen Winckelmann folgen, der mit größtem Sinn und Glück die beſonderen Formen und die Art und Weiſe angegeben hat, in welcher dieſelben von den griechiſchen Künſtlern behandelt und gebildet worden ſind, um als Ideal der Skulptur gelten zu können. Die Lebendigkeit, dieß Zerfließende, entflieht zwar den Beſtimmungen des Verſtandes, der hier das Beſondere nicht ſo feſtzuhalten und zu durchdringen vermag als in der Architektur, im Ganzen aber, wie wir ſchon ſahen, läßt ſich doch ein Zuſammenhang der freien Geiſtigkeit und der körperlichen Formen angeben.

Der nächſte allgemeine Unterſchied, den wir in dieſer Rückſicht machen können, betrifft die Beſtimmung des Skulpturwerks überhaupt, nach welcher die menſchliche Geſtalt *Geiſtiges* auszudrücken hat. Der geiſtige Ausdruck nun, obſchon er über die ganze leibliche Erſcheinung ausgegoſſen ſeyn muß, faßt ſich am meiſten in der *Geſichtsbildung* zuſammen, wogegen die übrigen Glieder nur durch ihre *Stellung*, in ſofern dieſelbe aus dem in ſich freien Geiſte herkommt, Geiſtiges in ſich wiederzuſpiegeln im Stande ſind.

Mit der Betrachtung der idealen Formen *erſtens* des Kopfes wollen wir beginnen, ſodann *zweitens* von der Stellung des Körpers ſprechen, woran ſich dann *drittens* das Princip für die Bekleidung ſchließt.

a) In der idealen Bildung des menſchlichen Hauptes begegnet uns vor allem das ſogenannte *griechiſche Profil*.

α. Dieß Profil liegt in der ſpecifiſchen Verbindung der Stirn und Naſe; in der faſt geraden oder nur ſanft gebogenen

Linie nämlich, in welcher die Stirn ſich zur Naſe ohne Unterbrechung fortſetzt, ſo wie näher in der ſenkrechten Richtung dieſer Linie auf eine zweite hin, welche, wenn man ſie von der Naſenwurzel nach dem Kanal des Ohres zieht, mit jener erſten Stirn- und Naſenlinie einen rechten Winkel macht. In ſolcher Linie ſtehen Naſe und Stirn durchgängig in der idealen ſchönen Skulptur zu einander, und es fragt ſich daher, ob dieß eine bloß nationale und künſtleriſche Zufälligkeit oder phyſiologiſche Nothwendigkeit iſt.

Camper, der holländiſche bekannte Phyſiologe, hat beſonders dieſe Linie näher als die Schönheitslinie des Geſichts charakteriſirt, indem er in ihr den Hauptunterſchied der menſchlichen Geſichtsbildung und des thieriſchen Profils findet, und die Modifikationen dieſer Linie deshalb auch durch die verſchiedenen Menſchenracen verfolgt, worin ihm freilich Blumenbach (de variet. nation. §. 60.) widerſpricht. Im Allgemeinen aber iſt die angedeutete Linie in der That eine ſehr bezeichnende Unterſcheidung des menſchlichen und thieriſchen Ausſehens. Bei den Thieren bilden Maul und Naſenknochen zwar auch eine mehr oder weniger gerade Linie, aber das ſpecifiſche Hervortreten der thieriſchen Schnauze, die ſich, als gleichſam nächſte praktiſche Beziehung zu den Gegenſtänden, nach Vornen drängt, beſtimmt ſich weſentlich durch das Verhältniß zum Schädel, an welchem das Ohr weiter herauf oder herabgeſtellt iſt, ſo daß nun die zur Naſenwurzel oder zum Oberkiefer — dahin, wo die Zähne einſitzen, — fortgezogene Linie mit dem Schädel, ſtatt wie beim Menſchen einen rechten, hier einen ſpitzen Winkel bildet. Jeder Menſch hat für ſich ein allgemeines Gefühl von dieſem Unterſchiede, der ſich allerdings auf beſtimmtere Gedanken zurückführen läßt.

αα. In der Kopfbildung der Thiere iſt das Hervorragende das Maul, als Freßwerkzeug, mit dem Ober- und Unterkiefer, den Zähnen und Kaumuskeln. Dieſem Hauptorgan ſind die übri-

gen Organe nur als dienend und behülflich beigegeben. Vornehmlich die Nase zum Herumschnuppern nach Nahrung; untergeordneter das Auge zum Spähen. Das ausdrückliche Hervortreten dieser dem Naturbedürfniß und den Befriedigungen desselben ausschließlich gewidmeten Formationen giebt dem thierischen Kopf den Ausdruck bloßer Zweckmäßigkeit für Naturfunktionen, ohne alle geistige Idealität. So kann man denn auch von den Freßwerkzeugen aus den gesammten thierischen Organismus verstehen. Die bestimmte Art der Nahrung nämlich fordert eine bestimmte Struktur des Mauls, eine besondere Art der Zähne, mit denen dann wieder der Bau der Kiefern, Kaumuskeln, Backenknochen, und weiterhin der Rückenwirbel, die Schenkelknochen, Klauen u. s. f. im engsten Zusammenhange stehn. Der thierische Körper dient bloßen Naturzwecken und erhält durch diese Abhängigkeit von dem nur Sinnlichen der Ernährung den Ausdruck der Geistlosigkeit. — Soll nun das menschliche Antlitz schon seiner leiblichen Gestalt nach ein geistiges Gepräge haben, so müssen diejenigen Organe, welche beim Thier als die bedeutendsten erscheinen, beim Menschen zurücktreten, und denen Platz machen, die nicht auf ein praktisches, sondern auf ein theoretisches, ideelles Verhältniß deuten.

ββ. Das menschliche Gesicht hat deshalb einen zweiten Mittelpunkt, in welchem sich das seelenvolle, geistige Verhalten zu den Dingen kund giebt. Dieß ist in der oberen Parthie des Gesichts der Fall, in der sinnenden Stirn und dem darunter liegenden seelendurchgängigen Auge mit seiner Umgebung. Mit der Stirn hängt nämlich das Sinnen, die Reflexion, das Insichgehn des Geistes zusammen, dessen Inneres sodann aus dem Auge in klarer Koncentration herausschaut. Durch das Hervortreten nun der Stirn, während der Mund und die Backenknochen zurückstehn, erhält das menschliche Angesicht den geistigen Charakter. Dieß Vorwärtsgehen der Stirn wird dadurch nothwendig das Bestimmende für den ganzen Bau des Schädels, der

nun nicht mehr zurückfällt, und den Schenkel eines ſpitzen Winkels bildet, als deſſen äußerſte Spitze das Maul ſich hervordrängt, ſondern von der Stirn aus läßt ſich durch die Naſe zur Spitze des Kinns eine Linie ziehn, welche mit einer zweiten über den Hinterſchädel gegen die Spitze der Stirn hingezogenen, einen rechten oder dem rechten ſich annähernden Winkel bildet.

γγ. Den Uebergang drittens und die Verbindung des unteren und oberen Theils des Geſichts, der nur theoretiſchen geiſtigen Stirn und des praktiſchen Organs für die Ernährung, macht die Naſe, welche auch ihrer natürlichen Funktion nach als Riechorgan in der Mitte ſteht zwiſchen dem praktiſchen und theoretiſchen Verhalten zur Außenwelt. Sie gehört zwar in dieſer Mitte noch dem thieriſchen Bedürfniß an, denn das Riechen hängt weſentlich mit dem Geſchmack zuſammen, weshalb denn auch beim Thier die Naſe im Dienſte des Mauls und der Ernährung ſteht, aber das Riechen ſelbſt iſt noch kein wirkliches praktiſches Verzehren der Gegenſtände, wie das Freſſen und Schmekken, ſondern nimmt nur das Reſultat des Proceſſes auf, in welchen die Gegenſtände mit der Luft und deren unſichtbarem, heimlichem Auflöſen eingehn. Wird nun der Uebergang von Stirn und Naſe ſo gemacht, daß ſich die Stirn für ſich herauswölbt und gegen die Naſe hin zurückzieht, während dieſe ihrer Seits gegen die Stirn hin eingedrückt bleibt und dann erſt wieder ſich hervorhebt, ſo bilden beide Theile des Geſichts, der theoretiſche der Stirn und der aufs Praktiſche hindeutende der Naſe und des Mundes, einen markirten Gegenſatz, durch welchen die gleichſam zu beiden Syſtemen gehörige Naſe von der Stirn ab zum Syſtem des Mundes hingezogen wird. Dann erhält die Stirn in ihrer iſolirten Stellung einen Ausdruck der Härte und der eigenſinnigen geiſtigen Koncentration in ſich gegen die beredte Mittheilung des Mundes, der zum Organ der Ernährung wird, und ſogleich die Naſe als Werkzeug für den Beginn der Begierde, für den Vorſatz des Riechens in ihren Dienſt nimmt, und ſie

auf das physische Bedürfniß hinausgerichtet zeigt. Hiermit hängt dann ferner die Zufälligkeit der Form zusammen, zu deren unbestimmbaren Modifikationen sodann Nase und Stirn fortgehn können. Die Art der Wölbung, das Hervor- und Zurücktreten der Stirn verliert die feste Bestimmtheit, und die Nase kann platt oder scharf, herabhängend, gebogen, tiefer eingedrückt und aufgestülpt seyn.

Bei der Mildrung und Ausgleichung dagegen, bei der schönen Harmonie, welche das griechische Profil in dem sanften ununterbrochenen Zusammenhang der geistigen Stirn und der Nase zwischen den oberen und unteren Gesichtstheilen hervorbringt, erscheint die Nase, eben durch diesen Zusammenhang, mehr der Stirne angeeignet, und erhält dadurch, als zum System des Geistigen herübergezogen, selber einen geistigen Ausdruck und Charakter. Das Riechen wird gleichsam zu einem theoretischen Riechen, zu einer feinen Nase für's Geistige; wie sich denn auch die Nase in der That durch Rümpfen u. s. f., wie unbedeutend diese Bewegungen auch seyn mögen, dennoch höchst regsam für den Ausdruck geistiger Beurtheilungen und Empfindungsweisen zeigt. So sagen wir z. B. von einem stolzen Menschen, er trage die Nase hoch, oder schreiben einem jungen Mädchen mit aufgeworfenem Näschen Schnippischkeit zu.

Aehnliches gilt auch vom Munde. Er hat zwar einerseits die Bestimmung, das Werkzeug für die Befriedigung des Hungers und Durstes zu seyn, drückt aber andererseits auch geistige Zustände, Gesinnungen und Leidenschaften aus. Schon beim Thiere dient er in dieser Beziehung zum Schreien, beim Menschen zum Sprechen, Lachen, Seufzen u. s. f., wobei die Züge des Mundes selbst schon einen charakteristischen Zusammenhang mit den geistigen Zuständen beredter Mittheilung oder der Freude, des Schmerzes u. s. f. haben.

Man sagt nun freilich, eine solche Gesichtsbildung sey eben den Griechen nur als die eigentlich schöne vorgekommen, Chi-

neſen, Juden, Aegypter dagegen hielten ganz andere, ja entgegengeſetzte Bildungen für ebenſo ſchön, oder für ſchöner noch, ſo daß, Inſtanz gegen Inſtanz genommen, das griechiſche Profil darum noch nicht als der Typus der ächten Schönheit erwieſen ſey. Dieß iſt jedoch nur ein oberflächliches Gerede. Das griechiſche Profil darf als keine nur äußerliche und zufällige Form angeſehen werden, ſondern kommt dem Ideal der Schönheit an und für ſich zu, weil es erſtens diejenige Geſichtsbildung iſt, in welcher der Ausdruck des Geiſtigen das bloß Natürliche ganz in den Hintergrund ſtellt, und zweitens am meiſten ſich der Zufälligkeit der Form entzieht, ohne doch eine bloße Geſetzmäßigkeit zu zeigen, und alle und jede Individualität zu verbannen. —

β. Was ferner die einzelnen Formen näher angeht, ſo will ich aus dem breiten Detail deſſen, was hier zu erwähnen wäre, nur einige Hauptpunkte herausheben. Wir können in dieſer Rückſicht *zuerſt* von der Stirn, dem Auge und Ohr, als dem mehr auf das Theoretiſche und Geiſtige bezüglichen Theile des Geſichts ſprechen, dem ſich *zweitens* Naſe, Mund und Kinn als die relativ mehr dem Praktiſchen zugehörigen Bildungen anſchließen. *Drittens* haben wir vom *Haar* als äußerlicher Umgebung zu reden, durch welche ſich der Kopf zu einem ſchönen Oval in ſich abrundet.

αα. Die *Stirn* iſt in den Idealen der klaſſiſchen Skulpturgeſtalt weder herausgewölbt noch überhaupt hoch, denn obſchon das Geiſtige in der Geſichtsbildung heraustreten ſoll, ſo iſt es doch nicht die Geiſtigkeit als ſolche, welche die Skulptur darzuſtellen hat, ſondern die noch ganz im Leiblichen ſich ausdrückende Individualität. In Herkulesköpfen z. B. iſt deshalb die Stirn vorzugsweiſe niedrig, weil Herkules mehr die muskelvoll nach Außen gerichtete körperliche, als die nach Innen gewendete geiſtige Kräftigkeit hat. Im Uebrigen erſcheint die Stirn vielfach modificirt, niedriger bei weiblichen reizenden und jugendlichen, höher bei würdevollen und geiſtig ſinnenderen Geſtalten. Gegen die Schläfe

hin fällt ſie nicht in ſcharfem Winkel ab, und ſenkt ſich an den Schläfen nicht ein, ſondern rundet ſich eiförmig in ſanfter Wölbung und iſt haarbewachſen. Denn die ſcharfen unbehaarten Winkel und eingeſunkenen Vertiefungen an den Schläfen, kommen nur der Hinfälligkeit des zunehmenden Alters, nicht aber der ewig blühenden Jugend der idealen Götter und Helden zu.

In Rückſicht auf das Auge müſſen wir ſogleich feſtſtellen, daß der idealen Skulpturgeſtalt außer der eigentlich maleriſchen Farbe auch noch der Blick des Auges abgeht. Man kann zwar hiſtoriſch erweiſen wollen, daß die Alten an einigen Tempelbildern der Minerva und anderer Götter das Auge gemalt haben, weil man an einigen Statuen noch Farbenſpuren auffindet, bei heiligen Bildern jedoch haben ſich die Künſtler oft gegen den guten Geſchmack ſo viel als möglich an das Traditionelle gehalten. Bei anderen zeigt ſich's, daß ſie müſſen eingeſetzte Augen von Edelſteinen gehabt haben. Dieß geht dann aber aus der bereits oben angedeuteten Luſt hervor, die Götterbilder ſo reich und prächtig als möglich auszuſchmücken. Und im Ganzen ſind dieß entweder Anfänge oder religiöſe Traditionen und Ausnahmen, und außerdem giebt die Färbung dem Auge noch immer nicht den in ſich koncentrirten Blick, der dem Auge erſt einen vollſtändigen Ausdruck verleiht. Wir können es deshalb hier als ausgemacht anſehn, daß an den wahrhaft klaſſiſchen und freien Statuen und Büſten, die aus dem Alterthum auf uns gekommen ſind, der Augenſtern ſo wie der geiſtige Ausdruck des Blicks fehlt. Denn obſchon häufig in den Augapfel auch der Augenſtern eingezeichnet, oder durch eine koniſche Vertiefung und eine Wendung angedeutet iſt, welche den Glanzpunkt des Augenſterns und dadurch eine Art von Blick ausdrückt, ſo bleibt dieß dennoch wieder nur die ganz äußerliche Geſtalt des Auges, und iſt nicht ſeine Belebung, nicht der Blick als ſolcher, der Blick der innern Seele.

Da liegt die Vorſtellung nahe, es müſſe den Künſtler viel koſten, das Auge, dieſe einfache Beſeelung, aufzuopfern. Blickt

man doch jedem Menſchen zuerſt vor Allem ins Auge, um einen Anhalt, einen Erklärungspunkt und Grund für ſeine geſammte Erſcheinung zu finden, die ſich aus dem Einheitspunkt des Blikkes in ihrer einfachſten Weiſe faſſen läßt. Der Blick iſt das Seelenvollſte, die Koncentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität; wie durch einen Händedruck und ſchneller noch ſetzt der Menſch ſich durch den Blick des Auges mit dem Menſchen in Einheit. Und dieſes Seelenvollſte muß die Skulptur entbehren. In der Malerei dagegen tritt dieſer Ausdruck des Subjektiven entweder in ſeiner ganzen Innigkeit oder in mannigfaltiger Berührung mit den Außendingen, und der dadurch hervorgerufenen beſonderen Intereſſen, Empfindungen und Leidenſchaften durch die Nüancen der Färbung hervor. Aber die Sphäre des Künſtlers iſt in der Skulptur weder die Innigkeit der Seele in ſich, die Zuſammenfaſſung des ganzen Menſchen in das einfache Ich, das im Blick als dieſem letzten Lichtpunkt erſcheint, noch die zerſtreute mit der Außenwelt verwickelte Subjektivität. Die Skulptur hat die Totalität der äußerlichen Geſtalt zum Zweck, in welche ſie die Seele auseinanderſchlagen und ſie durch dieſe Mannigfaltigkeit darſtellen muß, ſo daß ihr die Zurückführung auf den einen einfachen Seelenpunkt und die Augenblicklichkeit des Blicks nicht erlaubt iſt. Das Skulpturwerk hat nicht eine Innerlichkeit als ſolche, welche ſich nun auch für ſich als dieſes Ideelle des Blicks, den anderen Körpertheilen gegenüber, kund geben und in den Gegenſatz von Auge und Leib treten dürfte, ſondern was das Individuum als inneres, geiſtiges iſt, bleibt ganz in der Totalität der Geſtalt ergoſſen, welche nur der betrachtende Geiſt, der Beſchauer, zuſammenfaßt. Ebenſo zweitens blickt das Auge in die Außenwelt hinaus; es ſieht weſentlich auf etwas, und zeigt dadurch den Menſchen in ſeiner Beziehung auf eine mannigfaltige Aeußerlichkeit, ſo wie in der Empfindung für das, was ihn umgiebt und um ihn vorgeht. Das ächte Skulpturbild aber iſt gerade dieſer Verbindung mit den Außendingen entzogen, und

verſenkt in das Subſtantielle ſeines geiſtigen Gehalts, ſelbſtſtändig in ſich, ohne Zerſtreuung und Verwickelung. Drittens erhält der Blick des Auges ſeine entwickelte Bedeutung durch den Ausdruck der übrigen Geſtalt, in deren Gebehrde und Rede, obſchon er ſich gegen dieſe Entwickelung als der nur formelle Punkt der Subjektivität abſcheidet, in welchen ſich die ganze Mannigfaltigkeit der Geſtalt und ihrer Umgebung zuſammennimmt. Solche partikuläre Breite nun aber iſt dem Plaſtiſchen fremd, und ſo wäre der ſpeciellere Ausdruck im Blick, der nicht zugleich im Ganzen der Geſtalt ſeine weitere entſprechende Entfaltung fände, nur eine zufällige Beſonderheit, welche das Skulpturbild von ſich fern zu halten hat. Aus dieſen Gründen entbehrt die Skulptur nicht nur nichts durch die Blickloſigkeit ihrer Geſtalten, ſondern ſie muß ihrem ganzen Standpunkte nach dieſe Art des Seelenausdrucks fehlen laſſen. Und ſo war es wieder der große Sinn der Alten, daß ſie feſt die Beſchränkung und Umgränzung der Skulptur erkannten und ſtreng dieſer Abſtraktion treu bleiben. Dieß iſt ihr hoher Verſtand in der Fülle ihrer Vernunft und der Totalität ihrer Anſchauung. — Es kommen zwar auch in der alten Skulptur Fälle vor, in welchen das Auge nach einem beſtimmten Punkte ſieht, wie z. B. in der ſchon mehrerwähnten Statue des Faun, der zum jungen Bacchus hinſchaut; dieß Hinlächeln iſt ſeelenvoll ausgedrückt, doch auch hier iſt das Auge nicht ſehend, und die eigentlichen Götterſtatuen in ihren einfachen Situationen ſind nicht in ſo ſpeciellen Bezügen in Betreff auf die Wendung des Auges und Blicks dargeſtellt.

Was nun näher die Geſtalt des Auges in idealen Skulpturwerken angeht, ſo iſt es ſeiner Form nach groß, offen, oval, ſeiner Stellung nach gegen die Linie der Stirn und Naſe im rechten Winkel und tief liegend. — Die Größe des Auges rechnet ſchon Winckelmann (Winckelm. Werke Bd. IV. Buch 5. c. 5. §. 20. p. 198.) ſo zur Schönheit, wie ein großes Licht ſchöner ſey, als ein kleines. „Die Größe aber, fährt er fort, iſt

dem Augenknochen oder deſſen Kaſten gemäß, und äußert ſich in dem Schnitte, und in der Oeffnung der Augenlieder, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen rundern Bogen, als das untere, an ſchönen Augen beſchreibt." Bei Profilköpfen von erhabner Arbeit bildet der Augapfel ſelbſt ein Profil und erhält gerade durch dieſe abgeſchnittene Oeffnung eine Großartigkeit und einen offenen Blick, deſſen Licht zugleich, nach Winckelmann's Bemerkung, auf Münzen durch einen erhabenen Punkt auf dem Augapfel ſichtbar gemacht iſt. Doch ſind nicht alle großen Augen ſchön, denn ſie werden es einerſeits erſt durch den Schwung der Augenlieder, andererſeits durch die tiefere Lage. Das Auge nämlich darf ſich nicht vordrängen und in die Aeußerlichkeit gleichſam herauswerfen, denn eben dieß Verhältniß zur Außenwelt iſt für das Ideal entfernt, und mit dem Sich zurückziehen auf ſich, auf das ſubſtantielle In ſich ſeyn des Individuums vertauſcht. Das Vorliegen der Augen aber mahnt ſogleich daran, daß der Augapfel bald herausgetrieben bald wieder zurückgezogen wird, und beſonders beim Glotzen nur anzeigt, der Menſch ſey aus ſich heraus, entweder in Gedankenloſigkeit hinſtierend oder ganz ebenſo geiſtlos in den Anblick irgend eines ſinnlichen Gegenſtandes verſenkt. In dem Skulpturideal der Alten liegt das Auge ſogar tiefer als in der Natur. (Winckelm. l. c. §. 21.). Winckelmann giebt hiefür den Grund an, daß bei größeren Statuen, welche den Blick des Beſchauers ferner ſtanden, das Auge ohne dieſe tiefere Lage, da außerdem der Augapfel mehrentheils glatt war, ohne Bedeutung und gleichſam erſtorben geweſen ſeyn würde, wenn nicht eben durch Erhabenheit der Augenknochen, das dadurch vermehrte Spiel des Lichts und Schattens das Auge wirkſamer gemacht hätte. Doch hat dieſe Vertiefung des Auges noch eine andere Bedeutung. Tritt nämlich die Stirn dadurch weiter hervor als in der Natur, ſo überwiegt der ſinnende Theil des Geſichts, und der geiſtige Ausdruck ſpringt ſchärfer heraus, während nun auch der verſtärkte Schatten in den Augenhöhlen ſei-

nerseits selbst eine Tiefe und unzerstreute Innerlichkeit zu empfinden giebt, ein Erblinden nach Außen, und eine Zurückgezogenheit auf das Wesentliche der Individualität, deren Tiefe sich über die ganze Gestalt ergießt. Auch auf den Münzen aus bester Zeit liegen die Augen tief, und die Augenknochen sind erhöht. Dagegen werden die Augenbrauen nicht durch einen breiteren Bogen kleiner Härchen ausgedrückt, sondern nur durch die schneidende Schärfe der Augenknochen angedeutet, welche, ohne die Stirn in ihrer fortlaufenden Form, wie dieß die Brauen durch ihre Farbe und relative Erhabenheit thun, zu unterbrechen, sich wie ein elliptischer Kranz um die Augen hinziehn. Die höhere und dadurch selbstständigere Wölbung der Augenbrauen ist nie für schön gehalten worden.

Von den Ohren drittens sagt Winckelmann (l. c. §. 29.), daß die Alten auf deren Ausarbeitung den größten Fleiß verwendeten, so daß z. B. bei geschnittenen Steinen die geringe Sorgfalt in der Ausführung des Ohrs ein untrügliches Kennzeichen für die Unächtheit des Kunstwerks sey. Besonders Portraitstatuen gäben oft die eigenthümlich individuelle Gestalt des Ohres wieder. Man könne deshalb aus der Form des Ohrs häufig die dargestellte Person selbst, wenn dieselbe bekannt sey, errathen, und aus einem Ohre mit einer ungewöhnlich großen inneren Oeffnung z. B. auf einen Markus Aurelius schließen. Ja das Unförmliche selbst hätten die Alten angedeutet. — Als eine eigene Art von Ohren an idealen Köpfen, an einigen des Herkules z. B. führt Winckelmann plattgeschlagene und an den knorpelichten Flügeln geschwollene Ohren an. Sie deuten auf Ringer und Pankratiasten, wie denn auch Herkules (l. c. §. 33.) in den Spielen dem Pelops zu Ehren zu Elis den Preis als Pankratiast davontrug.

ββ. In Rücksicht auf den Theil des Gesichts, welcher sich von Seiten der natürlichen Funktion mehr auf das Praktische der Sinne bezieht, haben wir zweitens noch von der bestimmteren Form der Nase, des Mundes und des Kinns zu sprechen.

Die Verſchiedenheit in der Form der Naſe giebt dem Geſicht die mannigfachſte Geſtalt und die vielſeitigſten Unterſchiede des Ausdrucks. Eine ſcharfe Naſe mit dünnen Flügeln ſind wir z. B. mit einem ſcharfen Verſtande in Zuſammenhang zu bringen gewohnt, während uns eine breite und herabhängende oder thieriſch aufgeſtülpte auf Sinnlichkeit, Dummheit und Brutalität überhaupt deutet. Sowohl von ſolchen Extremen als auch von deren partikulären Mittelſtufen in Form und Ausdruck hat aber die Skulptur ſich frei zu halten, und vermeidet deshalb, wie wir bereits beim griechiſchen Profil ſahen, nicht nur die Abtrennung von der Stirn, ſondern auch das Herauf- und Herunterbiegen, die ſcharfe Spitze und breitere Rundung, die Hebung in der Mitte und Senkung nach der Stirn und dem Munde, überhaupt die Schärfe und Dicke der Naſe, indem ſie an die Stelle dieſer vielfältigen Modifikationen gleichſam eine indifferente, wenn auch immer noch von Individualität leiſe belebte Form ſetzt.

Nächſt dem Auge gehört der Mund zu dem ſchönſten Theile des Geſichts, wenn er nicht ſeiner natürlichen Zweckmäßigkeit, zum Werkzeug für das Eſſen und Trinken zu dienen, ſondern ſeiner geiſtigen Bedeutſamkeit nach geſtaltet iſt. In dieſer Beziehung ſteht er in Mannigfaltigkeit und Reichthum des Ausdrucks nur dem Auge nach, obſchon er die feinſten Nüancen des Spottes, der Verachtung, des Neides, die ganze Gradation der Schmerzen und der Freude durch die leiſeſten Bewegungen und das regſamſte Spiel derſelben lebendig darzuſtellen vermag, und ebenſo in ſeiner ruhenden Geſtalt Liebreiz, Ernſt, Sinnlichkeit, Sprödigkeit, Hingebung u. ſ. f. bezeichnet. Für die partikulären Nüancen nun aber des geiſtigen Ausdrucks gebraucht ihn die Skulptur weniger, und hat vornehmlich das bloß Sinnliche, das auf Naturbedürfniſſe hindeutet, aus der Geſtalt und dem Schnitt der Lippen zu entfernen. Sie bildet deshalb den Mund überhaupt weder übervoll noch karg, denn allzu dünne Lippen deuten auch

auf Kargheit des Empfindens; die Unterlippe voller als die obere, was auch bei Schiller der Fall war, in dessen Bildung des Mundes jene Bedeutsamkeit und Fülle des Gemüths zu lesen war. Diese idealere Form der Lippen giebt dem thierischen Maul gegenüber den Anblick einer gewissen Bedürfnißlosigkeit, während man beim Thier, wenn der obere Theil sich vordrängt, sogleich an das Losfahren auf die Speise und das Ergreifen derselben erinnert wird. Beim Menschen ist der Mund, der geistigen Beziehung nach, hauptsächlich der Sitz der Rede, das Organ für die freie Mittheilung des bewußten Innern, wie das Auge der Ausdruck der empfindenden Seele. Die Ideale der Skulptur nun haben ferner die Lippen nicht fest geschlossen, sondern bei den Werken aus der Blüthezeit der Kunst (l. c. §. 25. p. 206.) steht der Mund etwas offen, ohne jedoch die Zähne sichtbar zu machen, die mit dem Ausdruck des Geistigen nichts zu schaffen haben. Man kann dieß dadurch erklären, daß bei der Thätigkeit der Sinne, besonders beim strengen festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen freien Versunkenseyn dagegen leise sich öffnet, und die Mundwinkel sich nur um ein Weniges herunterneigen.

Das Kinn endlich drittens vervollständigt in seiner idealen Gestalt den geistigen Ausdruck des Mundes, wenn es nicht wie beim Thier ganz fehlt, oder wie in den ägyptischen Skulpturwerken zurückgedrängt und mager bleibt, sondern tiefer selbst als gewöhnlich heruntergezogen ist, und nun in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, besonders bei kürzeren Unterlippen, noch mehr Großheit erhält. Ein volles Kinn nämlich bringt den Eindruck einer gewissen Sattheit und Ruhe hervor. Alte rührige Weiber dagegen wackeln mit dem dürren Kinn und magern Muskeln, und Göthe z. B. vergleicht die Kiefer mit zwei Zangen, die greifen wollen. All diese Unruhe geht bei einem vollen Kinn verloren. Das Grübchen jedoch, das man jetzt für etwas Schönes hält, ist als ein zufälliger Liebreiz nichts

zur Schönheit ſelbſt weſentlich Gehöriges; ſtatt deſſen aber gilt ein großes rundes Kinn für ein untrügliches Merkmal antiker Köpfe. Bei der mediceiſchen Venus z. B. iſt es kleiner, doch hat man ausgefunden, daß es gelitten habe.

γγ. Zum Schluß bleibt uns jetzt nur noch vom Haar zu ſprechen übrig. Das Haar überhaupt hat mehr den Charakter eines vegetabiliſchen als eines animaliſchen Gebildes, und beweiſt weniger die Stärke des Organismus, als es vielmehr ein Zeichen der Schwäche iſt. Die Barbaren laſſen die Haare platt hängen, oder tragen ſie rund abgeſchnitten, nicht wallend oder gelockt. Die Alten dagegen wendeten in ihren idealen Skulpturwerken auf die Ausarbeitung des Haares große Sorgfalt, worin die Neueren weniger fleißig und geſchickt ſind. Freilich ließen auch die Alten, wenn ſie in allzu hartem Stein arbeiteten, das Haupthaar nicht in frei hängenden Locken wallen, ſondern ſtellten es (Winckelmann l. c. §. 37. p. 218.) wie kurz geſchnitten und hernach fein gekämmt dar. Bei Statuen aus Marmor aber ſind in der guten Zeit die Haare lockigt und groß bei männlichen Köpfen gehalten und bei weiblichen, wo die Haare hinaufgeſtrichen und oben zuſammengebunden dargeſtellt wurden, ſieht man ſie wenigſtens, wie Winckelmann ſagt, ſchlangenweis und mit nachdrücklichen Vertiefungen gezogen, um ihnen Mannigfaltigkeit nebſt Licht und Schatten zu geben, was durch niedrige Furchen nicht geſchehen kann. Außerdem iſt bei den beſonderen Göttern der Wurf und die Anordnung des Haars verſchieden. In ähnlicher Weiſe macht auch die chriſtliche Malerei Chriſtus durch eine beſtimmte Art des Scheitels und der Locken kenntlich, nach welchem Vorbilde ſich denn jetziger Zeit Manche auch ein Ausſehen wie Herr Chriſtus geben.

γ. Dieſe beſonderen Theile nun haben ſich der Form nach zum Kopf, als einem Ganzen, zuſammenzuſchließen. Die ſchöne Geſtalt wird hier durch eine Linie beſtimmt, welche dem Cirund am nächſten kommt, und alles Scharfe, Spitze, Winklichte dadurch

zur Harmonie und einem fortlaufenden milden Zuſammenhange der Form auflöſt, ohne doch bloß regelmäßig und abſtrakt ſymmetriſch zu ſeyn, oder in die vielſeitige Verſchiedenheit der Linien und ihrer Wendung und Biegung wie bei den übrigen Körpertheilen auszulaufen. Zur Bildung dieſes in ſich zurückkehrenden Ovals gehört beſonders für den vordern Anblick des Geſichts der ſchöne freie Schwung vom Kinn zum Ohr, ſo wie die ſchon oben erwähnte Linie, welche die Stirn, die Augenknochen entlang beſchreibt. Ebenſo der Bogen über das Profil von der Stirn über die Spitze der Naſe zum Kinn herunter, und die ſchöne Wölbung des Hinterkopfs zum Nacken.

Soviel wollte ich von der idealen Geſtalt des Kopfs, ohne mich in das weitere Detail einzulaſſen, anführen.

b) Was nun die übrigen Glieder, Hals, Bruſt, Rücken, Leib, Arme, Hände, Schenkel und Füße anbetrifft, ſo geht hier eine andere Ordnung an. Sie können in ihrer Form zwar ſchön ſeyn, aber nur ſinnlich, lebendig ſchön, ohne durch ihre Geſtalt als ſolche ſchon, wie das Geſicht es thut, das Geiſtige auszuſprechen. Die Alten haben nun auch für die Geſtalt dieſer Glieder und deren Ausarbeitung den höchſten Schönheitsſinn bewieſen, doch dürfen auch dieſe Formen in der ächten Skulptur ſich nicht bloß als Schönheit des Lebendigen geltend machen, ſondern müſſen als Glieder der menſchlichen Geſtalt zugleich den Anblick des Geiſtigen geben, ſoviel dieß die Leiblichkeit als ſolche im Stande iſt. Denn ſonſt würde der Ausdruck des Innern ſich nur auf das Antlitz koncentriren, während doch in der Plaſtik der Skulptur das Geiſtige gerade durch die geſammte Geſtalt hindurchergoſſen erſcheinen, und ſich nicht für ſich, dem Leiblichen gegenüber, iſoliren ſoll.

Fragen wir nun, durch welche Mittel Bruſt, Leib, Rücken und die Extremitäten zum Ausdruck des Geiſtes mitwirken und dadurch ſelber außer der ſchönen Lebendigkeit auch den Hauch eines geiſtigen Lebens aufnehmen können, ſo ſind dieſe Mittel:

Erſtens die Stellung, in welche die Glieder, in ſoweit dieſelbe vom Innern des Geiſtes ausgeht und frei vom Innern her beſtimmt iſt, zu einander gebracht werden;

Zweitens die Bewegung oder Ruhe in ihrer vollen Schönheit und Freiheit der Form.

Drittens giebt dieſe Art der Stellung und Bewegung in ihrem beſtimmten Habitus und Ausdruck näher die beſondere Situation an, in welcher das Ideal, das niemals nur in Abſtrakto Ideal ſeyn kann, gefaßt iſt.

Auch über dieſe Punkte will ich noch einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen.

α. In Rückſicht auf die Stellung iſt das Erſte, was ſich ſchon der oberflächlichen Betrachtung darbietet, die aufrechte Stellung des Menſchen. Der thieriſche Leib läuft mit dem Boden parallel, Maul und Auge verfolgen dieſelbe Richtung des Rückgrats, und das Thier kann dieß ſein Verhältniß zur Schwere nicht ſelbſtſtändig aus ſich aufheben. Das Entgegengeſetzte iſt beim Menſchen der Fall, indem das gerade aus ſchauende Auge in ſeiner natürlichen Richtung im rechten Winkel mit der Linie der Schwere und des Leibes ſteht. Der Menſch kann zwar auch wie die Thiere auf Vieren gehn, und die Kinder thun es in der That; ſobald aber das Bewußtſeyn zu erwachen beginnt, reißt der Menſch ſich von dem thieriſchen Gebundenſeyn an den Boden los, und ſteht frei für ſich aufrecht da. Dieß Stehn iſt ein Wollen, denn hören wir auf, ſtehen zu wollen, ſo wird unſer Körper zuſammenſinken und zu Boden fallen. Dadurch ſchon hat die aufrechte Stellung einen geiſtigen Ausdruck, in ſofern das ſich Aufheben vom Boden mit dem Willen und deshalb mit Geiſtigem und Innerm in Zuſammenhang bleibt; wie man denn auch von einem in ſich freien und ſelbſtſtändigen Menſchen, der ſeine Geſinnungen, Anſichten, Vorſätze und Zwecke nicht von Anderen abhängig macht, zu ſagen gewohnt iſt, daß er ſich auf ſeine eigenen Füße ſtelle.

Nun ist aber die aufrechte Stellung noch nicht als solche schön, sondern wird es erst durch die Freiheit ihrer Form. Steht nämlich der Mensch abstrakt nur gerade, läßt er die Hände ganz gleichmäßig am Leibe, ohne sie davon abzutrennen, herunterhangen, während die Beine ebenso dicht nebeneinander bleiben, so giebt dieß einen widerwärtigen Eindruck von Steifheit, auch wenn darin zunächst kein Zwang zu sehen ist. Das Steife macht hier einerseits die abstrakte, gleichsam architektonische Regelmäßigkeit aus, in welcher die Glieder durch die gleiche Lage zueinander verharren, andererseits zeigt sich darin keine geistige Bestimmung von Innen her; denn Arme, Beine, Brust, Leib, alle Glieder stehn und hängen dann, wie sie dem Menschen von Hause aus gewachsen sind, ohne durch den Geist und sein Wollen und Empfinden in ein verändertes Verhältniß gebracht zu werden. Dasselbe ist es mit dem Sitzen. Umgekehrt entbehrt auch das Zusammenkauern und Hocken am Boden der Freiheit, weil es auf etwas Subordinirtes, Unselbstständiges und Knechtisches deutet. Die freie Stellung dagegen vermeidet Theils die abstrakte Regelmäßigkeit und Winklichkeit, und bringt auch die Stellung der Glieder in Linien, welche sich der Form des Organischen nähern, Theils läßt sie geistige Bestimmungen hindurchscheinen, so daß aus der Stellung die Zustände und Leidenschaften des Innern erkennbar werden. Erst in diesem Falle kann die Stellung als eine Gebehrde des Geistes gelten.

In Anwendung der Stellungen als Gebehrde muß die Skulptur jedoch mit großer Vorsicht verfahren, und hat dabei manche Schwierigkeit zu überwinden. Einerseits nämlich leitet sich dann die wechselseitige Beziehung der Glieder zwar aus dem Innern des Geistes her, andererseits aber darf diese Bestimmung von Innen die einzelnen Theile nicht in einer Weise stellen, welche der Struktur des Körpers, und den Gesetzen derselben widerstrebt, und somit nur den Anblick eines den Gliedern angethanen Zwanges geben, oder in Gegensatz gegen das schwere

Material gerathen würde, in welchem die Skulptur die Konceptionen des Künſtlers auszuführen die Aufgabe hat. Drittens muß die Stellung ſchlechthin ungezwungen ſcheinen, d. h. wir müſſen den Eindruck erhalten, als wenn der Körper die Stellung wie von ſelber einnähme, weil ſonſt Körper und Geiſt ſich als etwas Verſchiedenes, Auseinandertretendes zeigen, und in das Verhältniß des bloßen Befehls von der einen und des abſtrakten Gehorſams von der anderen Seite treten, während Beide doch in der Skulptur ein und daſſelbe unmittelbar zuſammenſtimmende Ganze ausmachen ſollen. Die Ungezwungenheit iſt in dieſer Rückſicht ein Haupterforderniß. Der Geiſt als Inneres muß die Glieder total durchdringen, und dieſe ebenſo den Geiſt und ſeine Beſtimmungen als den eigenen Inhalt ihrer Seele in ſich aufnehmen. Was endlich näher die Art der Gebehrde angeht, welche die Stellung in der idealen Skulptur auszudrücken beauftragt werden kann, ſo geht ſchon aus dem, was wir früher ausführten, hervor, daß es nicht die ſchlechthin veränderliche, augenblickliche Gebehrde ſeyn darf. Die Skulptur muß nicht ſo darſtellen, wie wenn Menſchen durch Hüon's Horn mitten in Bewegung und Handlung verſteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Gebehrde, obgleich ſie auf ein charakteriſtiſches Handeln allenfalls hindeuten kann, doch nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder ſie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen. Die Ruhe und Selbſtſtändigkeit des Geiſtes, der die Möglichkeit einer ganzen Welt in ſich ſchließt, iſt das für die Skulpturgeſtalt Gemäßeſte.

β. Wie mit der Stellung verhält es ſich nun auch zweitens mit der Bewegung. Sie findet als eigentliche Bewegung in der Skulptur als ſolcher, in ſofern dieſelbe noch nicht aus ſich zu der einer weiteren Kunſt ſich annähernden Darſtellungsweiſe fortgeht, weniger ihren Platz. Das ruhige Götterbild in ſeiner ſeligen Beſchloſſenheit in ſich kampflos hinzuſtellen iſt ihre Hauptaufgabe. Eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen fällt da von

ſelber fort; es iſt mehr ein in ſich verſunkenes Daſtehn oder Liegen, was zur Darſtellung kommt; dieß in ſich Trächtige, das nicht zu einer beſtimmten Handlurg fortgeht, und ſomit auch ſeine ganze Kraft nicht auf einen Moment reducirt, und dieſen Moment zur Hauptſache macht, ſondern die ruhige gleiche Dauer. Man muß ſich vorſtellen können, daß die Göttergeſtalt in derſelben Stellung unvergänglich ſo daſtehen werde. Das Herausgegangenſeyn aus ſich, das ſich Hineinreißen in die Mitte einer beſtimmten konfliktvollen Handlung, die Anſtrengung des Augenblicks, die nicht ſo aushalten kann und will, ſind der ruhigen Idealität der Skulptur entgegen, und treten mehr nur da auf, wo in Gruppen und Reliefs ſchon mit einem Anklang an das Princip der Malerei beſondere Momente einer Handlung zur Darſtellung gebracht werden. Der Effekt durch gewaltſame Affekte und deren vorübergehenden Ausbruch thut zwar ſeine ſofortige Wirkung, dann aber hat er ſie auch gethan, und man kehrt nicht dahin gern zurück. Denn das Hervorſtechende, das vorgeſtellt wird, iſt die Sache des Augenblicks, die man auch im Augenblick ſieht und kennt, während gerade die innere Fülle und Freiheit, das Unendliche und Ewige, worin man ſich dauernd verſenken mag, zurückgeſetzt iſt.

γ. Hiemit ſoll aber nicht geſagt ſeyn, daß die Skulptur, wo ſie ihr ſtrenges Princip feſthält und auf ihrem Gipfel ſteht, die bewegte Stellung ganz von ſich ausſchließen müſſe; ſie würde in dieſem Falle das Göttliche nur in ſeiner Unbeſtimmtheit und Indifferenz vorſtellig machen. In ſofern ſie im Gegentheil das Subſtantielle als *Individualität* zu faſſen und in leiblicher Geſtalt vor die Anſchauung zu bringen hat, ſo wird auch der innere und äußere Zuſtand, zu welchem ſie ihren Inhalt und deſſen Form ausprägt, *individuell* ſeyn müſſen. Dieſe Individualität einer beſtimmten Situation nun iſt es, welche ſich durch die Stellung und Bewegung des Körpers vornehmlich ausdrückt. Wie jedoch das Subſtantielle in der Skulptur die Hauptſache iſt, und die

Individualität ſich aus demſelben noch nicht zu partikulärer Selbſtſtändigkeit herausgerungen hat, ſo muß auch die beſondere Beſtimmtheit der Situation nicht von der Art ſeyn, daß ſie die einfache Gediegenheit jenes Subſtantiellen trübt oder aufhebt, indem ſie es entweder in die Einſeitigkeit und den Kampf von Kolliſionen hereinzieht, oder überhaupt ganz in die überwiegende Wichtigkeit und Mannigfaltigkeit des Beſondern überführt, ſondern ſie muß mehr nur eine, für ſich genommen, unweſentlichere Beſtimmtheit, oder auch ein heitres Spiel harmloſer Lebendigkeit auf der Oberfläche der Individualität bleiben, deren Subſtantialität dadurch nichts an ihrer Tiefe, Selbſtſtändigkeit und Ruhe einbüßt. Doch iſt dieß ein Punkt, den ich früher bereits bei Gelegenheit der Situation, in welcher das Ideal in ſeiner Beſtimmtheit zur Darſtellung kommen dürfe, in fortlaufendem Bezuge auf das Ideal der Skulptur beſprochen habe (Aeſth. Erſte Abth. p. 258—261) und deshalb hier übergehen will.

c) Der letzte wichtige Punkt, der jetzt noch in Betracht kommt, iſt die Frage nach der Bekleidung in der Skulptur. Auf den erſten Blick kann es ſcheinen, als wenn die nackte Geſtalt und deren geiſtdurchdrungene ſinnliche Schönheit des Körpers in ſeiner Stellung und Bewegung dem Ideal der Skulptur am gemäßeſten und die Bekleidung nur ein Nachtheil wäre. In dieſem Sinne hört man auch heutigen Tages beſonders wieder die Klage, daß die moderne Skulptur ſo häufig genöthigt würde, ihre Geſtalten zu bekleiden, während doch keine Kleidung die Schönheit der menſchlichen organiſchen Formen erreiche. Hieran ſchließt ſich dann ſogleich das weitere Bedauern über den Mangel an Gelegenheit für unſere Künſtler, das Nackte zu ſtudieren, das den Alten immer vor Augen geſtanden habe. Im Allgemeinen läßt ſich hierüber nur ſagen, daß von Seiten der ſinnlichen Schönheit allerdings dem Nackten müſſe der Vorzug gegeben werden, daß aber die ſinnliche Schönheit als ſolche nicht der letzte Zweck der Skulptur ſey; ſo daß alſo die Griechen keinen

Irrthum begingen, wenn sie die mehrsten männlichen Figuren zwar unbekleidet, bei weitem aber die Mehrzahl der weiblichen bekleidet darstellten.

α. Die Kleidung überhaupt, abgesehen von künstlerischen Zwecken, findet ihren Grund eines Theils in dem Bedürfniß, sich vor den Einflüssen der Wittrung zu schützen, indem die Natur dem Menschen nicht wie dem Thiere, das mit Fell, Federn, Haaren, Schuppen u. s. f. bedeckt ist, diese Sorge abgenommen, sondern ihm dieselbe im Gegentheil überlassen hat. Anderen Theils ist es das Gefühl der Schamhaftigkeit, welche den Menschen antreibt, sich mit Kleidern zu bedecken. Scham, ganz allgemein genommen, ist ein Beginn des Zorns über etwas, was nicht seyn soll. Der Mensch nun, der sich seiner höheren Bestimmung, Geist zu seyn, bewußt wird, muß das nur Animalische als eine Unangemessenheit ansehn, und vornehmlich die Theile seines Körpers, Leib, Brust, Rücken und Beine, welche bloß thierischen Funktionen dienen, oder nur auf das Aeußere als solches deuten, und keine direkt geistige Bestimmung und keinen geistigen Ausdruck haben, als eine Unangemessenheit gegen das höhere Innere zu verbergen streben. Bei allen Völkern, bei denen ein Anfang der Reflexion gemacht ist, finden wir deshalb auch in stärkerem oder geringerem Grade das Gefühl der Scham und das Bedürfniß der Bekleidung. Schon in der Erzählung der Genesis ist dieser Uebergang höchst sinnvoll ausgesprochen. Adam und Eva, ehe sie vom Baume der Erkenntniß gegessen haben, spazieren in unbefangener Nacktheit im Paradiese umher, kaum aber ist das geistige Bewußtseyn in ihnen erwacht, so sehen sie, daß sie nackt seyen, und schämen sich ihrer Nacktheit. Dasselbe Gefühl herrscht auch bei den übrigen asiatischen Nationen. So sagt z. B. Herodot (I. c. 10.) bei Gelegenheit der Erzählung, wie Gyges zum Thron gelangte, daß es bei den Lydiern und fast bei allen Barbaren selbst einem Manne, nackend gesehn zu werden, für große Schande gelte, wofür die

Geſchichte von der Frau des Königes Kandaules von Lydien ein Beleg iſt. Kandaules nämlich giebt ſeine Gemahlin nackt dem Anblick des Gyges, ſeines Trabanten und Lieblings, preis, um denſelben zu überzeugen, daß es die ſchönſte Frau ſey. Sie, vor der es geheim gehalten werden ſollte, erfährt die Schmach dennoch; indem ſie den Gyges, der im Schlafgemach verſteckt geweſen war, aus der Thür ſchlüpfen ſieht. Aufgebracht läßt ſie am folgenden Tage den Gyges kommen, und erklärt ihm, da der König ihr dieß gethan, und Gyges geſehen, was er nicht habe ſehen ſollen, erlaube ſie ihm nur die Wahl, den König zur Strafe zu tödten, und dann ſie und das Reich zu beſitzen, oder zu ſterben. Gyges wählt das Erſtere und beſteigt, nach Ermordung des Königs, den Thron und das Bett der Wittwe. Dagegen ſtellten die Aegypter häufig oder meiſtentheils ihre Statuen nackt dar, ſo daß die männlichen nur eine Schürze anhatten, und an der Geſtalt der Iſis die Bekleidung nur durch einen feinen kaum bemerkbaren Saum um die Beine bezeichnet war; doch geſchah dieß weder aus Mangel an Scham noch aus Sinn für die Schönheit organiſcher Formen. Denn bei ihrem ſymboliſchen Standpunkte, kann man ſagen, war es ihnen nicht um das Geſtalten der dem Geiſt angemeſſenen Erſcheinung, ſondern um die Bedeutung, das Weſen und die Vorſtellung deſſen zu thun, was die Geſtalt ſollte in's Bewußtſeyn bringen, und ſie ließen ſo die menſchliche Geſtalt, ohne Reflexion auf die weitere oder entferntere Gemäßheit zum Geiſt, in ihrer natürlichen Form, die ſie auch mit vieler Treue abbildeten.

β. Bei den Griechen endlich finden wir Beides, nackte und bekleidete Figuren. Und ſo bekleideten ſie ſich auch in der Wirklichkeit eben ſo ſehr, als ſie es ſich nach der anderen Seite zur Ehre anrechneten, zuerſt nackt gekämpft zu haben. Beſonders die Lacedämonier rangen zuerſt ohne Kleider. Doch geſchah dieß bei ihnen nicht etwa aus Sinn für die Schönheit, ſondern aus ſtarrer Gleichgültigkeit gegen das Zarte und Geiſtige, das in

der Scham liegt. Im griechischen Nationalcharakter, bei dem das Gefühl der persönlichen Individualität wie sie unmittelbar da ist, und ihr Daseyn geistig beseelt, so hoch gesteigert war, als der Sinn für freie schöne Formen, mußte es nun auch dazu fortgehn, das Menschliche in seiner Unmittelbarkeit, das Leibliche wie es dem Menschen gehört und von seinem Geist durchdrungen ist, für sich auszubilden, und die menschliche Gestalt als Gestalt, da sie die freiste und schönste ist, über alles Andere zu achten. In diesem Sinne warfen sie allerdings, nicht aus Gleichgültigkeit gegen das Geistige, sondern aus Gleichgültigkeit gegen das nur Sinnliche der Begierde, um der Schönheit willen, jene Scham ab, welche das bloß Körperliche am Menschen nicht will sehn lassen, und eine Menge ihrer Darstellnngen sind daher mit voller Absicht nackt.

Dieser Mangel an jeder Art der Bekleidung konnte sich nun aber eben so wenig durchweg geltend machen. Denn wie ich schon vorhin beim Unterschiede des Kopfs und der übrigen Glieder bemerkte, läßt sich in der That nicht läugnen, daß der geistige Ausdruck an der Gestalt sich beschränkt auf das Gesicht und auf die Stellung und Bewegung des Ganzen, auf die Gebehrde, die vornehmlich durch die Arme, Hände und die Stellung der Beine sprechend wird. Denn diese Organe, welche nach Außen thätig sind, haben eben durch ihre Art der Stellung und Bewegung noch am meisten den Ausdruck einer geistigen Aeußerung. Die übrigen Glieder dagegen sind und bleiben nur einer bloß sinnlichen Schönheit fähig, und die Unterschiede, die an ihnen sichtbar werden, können nur die der körperlichen Stärke, Ausarbeitung der Muskeln, oder der Weiche und Milde, so wie die Unterschiede des Geschlechts, des Alters, der Jugend, Kindheit u. s. w. seyn. Für den Ausdruck des Geistigen daher in der Gestalt wird die Nacktheit dieser Glieder auch im Sinne der Schönheit gleichgültig, und der Sittsamkeit gemäß ist es, solche Körpertheile, wenn es nämlich auf die überwiegende Darstellung

des Geiſtigen im Menſchen abgeſehn iſt, zu verhüllen. Was die ideale Kunſt überhaupt an jeder einzelnen Parthie thut, die Bedürftigkeit des animaliſchen Lebens in ſeinen ausführlichen Anſtalten, Aederchen, Runzeln, Härchen der Haut u. ſ. f. zu vertilgen, und nur die geiſtige Auffaſſung der Form in ihrem lebendigen Umriß herauszuheben, dieß thut hier die Kleidung. Sie verdeckt den Ueberfluß der Organe, die für die Selbſterhaltung des Leibes, für die Verdauung u. ſ. f. freilich nothwendig, ſonſt aber für den Ausdruck des Geiſtigen überflüſſig ſind. Ohne Unterſchied kann deshalb nicht geſagt werden, daß die Nacktheit der Skulpturgeſtalten durchweg einen höheren Schönheitsſinn, eine größere ſittliche Freiheit und Unverdorbenheit beurkunde. Die Griechen leitete auch hierin ein richtiger, geiſtiger Sinn.

Kinder, wie z. B. Amor, bei denen die leibliche Erſcheinung ganz unbefangen iſt, und die geiſtige Schönheit gerade in dieſer gänzlichen Unbefangenheit und Rückſichtsloſigkeit beſteht; ferner Jünglinge, Jünglingsgötter, Heldengötter und Heroen, wie Perſeus, Herkules, Theſeus, Jaſon, bei denen der Heldenmuth, der Gebrauch und die Ausarbeitung des Körpers zu Werken körperlicher Stärke und Ausdauer die Hauptſache iſt; die Ringer in den Nationalkampfſpielen, wo nicht der Inhalt der Handlung, Geiſt und Individualität des Charakters, ſondern allein die Körperlichkeit der That, die Kraft, Gelenkigkeit, Schönheit, das freie Spiel der Muskeln und Glieder das Intereſſante ſeyn konnte; eben ſo Faunen und Satyrn; Bacchantinnen in der Raſerei des Tanzes; ſo wie auch Aphrodite, in ſofern in ihr der ſinnliche weibliche Liebreiz ein Hauptmoment iſt — ſtellten deshalb die Alten nackt dar. Wo dagegen eine ſinnende höhere Bedeutſamkeit, ein innerer Ernſt des Geiſtigen hervorſtechen, überhaupt das Natürliche nicht das Vorwaltende ſeyn ſoll, tritt Bekleidung ein. So führt z. B. ſchon Winckelmann an, daß unter zehn Frauenſtatuen nur etwa eine unbekleidet wäre. Von den Göttinnen ſind beſonders Pallas, Juno, Veſta, Diana, Ceres und die

Muſen in Gewänder gehüllt; von den Göttern hauptſächlich Jupiter, der bärtige indiſche Bacchus, und andere.

γ. Was nun endlich das Princip für die Bekleidung betrifft, ſo iſt dieß ein vielbeſprochener Lieblingsgegenſtand, der ſchon gewiſſermaßen trivial geworden iſt. Ich will deshalb darüber nur kurz Folgendes bemerken.

Wir brauchen es im Ganzen nicht zu bedauern, daß unſer Gefühl für Schicklichkeit ſich ſcheut, ganz nackte Geſtalten hinzuſtellen; denn wenn nur die Bekleidung, ſtatt die Stellung zu verdecken, ſie vollſtändig durchſcheinen läßt, ſo geht nicht allein nichts verloren, ſondern die Kleidung hebt im Gegentheil die Stellung erſt recht heraus, und iſt in dieſer Rückſicht ſogar als ein Vortheil anzuſehn, in ſofern ſie uns den unmittelbaren Anblick deſſen entzieht, was als bloß ſinnlich bedeutungslos iſt, und nur das zeigt, was in Bezug auf die durch Stellung und Bewegung ausgedrückte Situation ſteht.

αα. Laſſen wir dieß Princip gelten, ſo kann es ſcheinen, als wäre für die künſtleriſche Behandlung zunächſt diejenige Kleidung am vortheilhafteſten, welche die Geſtalt der Glieder und dadurch auch die Stellung ſo wenig als möglich verdeckt, wie dieß in unſerer genau anſchließenden, modernen Kleidung der Fall iſt. Unſere engen Aermel und Beinkleider gehen den Umriſſen der Geſtalt nach und hindern daher, indem ſie die ganze Form der Glieder ſichtbar machen, den Gang und die Gebehrde am allerwenigſten. Die langen weiten Gewänder und pauſchigten Hoſen der Orientalen dagegen würden mit unſerer Lebhaftigkeit und Vielgeſchäftigkeit ganz unverträglich ſeyn, und paſſen ſich nur für Leute, welche wie die Türken den ganzen Tag über mit untergeſchlagenen Beinen daſitzen, oder nur langſam und äußerſt gravitätiſch einherſchreiten. Aber wir wiſſen zugleich, und der erſte beſte Anblick von modernen Statuen oder Gemälden kann es uns erweiſen, daß unſere heutige Kleidung ganz unkünſtleriſch iſt. Was wir nämlich bei ihr eigentlich ſehen, ſind, wie ich

früher ſchon an einer anderen Stelle ausgeführt habe, nicht die feinen, freien lebendigen Umriſſe des Körpers in ihrer zarten und flüſſigen Ausarbeitung, ſondern geſtreckte Säcke mit ſteifen Falten. Denn wenn auch das Allgemeinſte der Formen übrig bleibt, ſo gehn doch die ſchönen organiſchen Wellen verloren, und wir erblicken näher nur etwas durch äußere Zweckmäßigkeit Hervorgebrachtes, etwas Zugeſchnittenes, das hier zuſammengenäht, da herübergezogen, dort feſt iſt, überhaupt ſchlechthin unfreie Formen, und nach Näthen, Knopflöchern, Knöpfen hin und her gelegte Falten und Flächen. In der That iſt alſo ſolche Kleidung eine bloße Ueberdeckung und Einhüllung, welche durchaus einer eigenen Form entbehrt, andererſeits aber an der organiſchen Geſtaltung der Glieder, denen ſie im Allgemeinen folgt, gerade das ſinnlich Schöne, die lebendigen Rundungen und Schwellungen verbirgt, und an deren Stelle nur den ſinnlichen Anblick von einem mechaniſch verarbeiteten Stoffe giebt. Dieß iſt das ganz Unkünſtleriſche in der modernen Kleidung.

ββ. Das Princip für die künſtleriſche Art der Gewandung liegt nun darin, daß ſie gleichſam wie ein Architekturwerk behandelt wird. Das architektoniſche Werk iſt nur eine Umgebung, in welcher der Menſch ſich zugleich frei bewegen kann, und die nun auch ihrerſeits, als abgetrennt von dem, was ſie umſchließt, ihre eigene Beſtimmung für ihre Geſtaltungsweiſe in ſich haben und zeigen muß. Ferner iſt das Architektoniſche des Tragens und des Getragenen für ſich ſelbſt ſeiner eigenen mechaniſchen Natur nach geſtaltet. Ein ſolches Princip befolgt die Bekleidungsart, die wir in der idealen Skulptur der Alten befolgt finden. Beſonders der Mantel iſt wie ein Haus, in welchem man ſich frei bewegt. Er iſt einerſeits zwar getragen, aber nur an einem Punkt, an der Schulter z. B. befeſtigt, im Uebrigen aber entwickelt er ſeine beſondere Form nach den Beſtimmungen ſeiner eigenen Schwere, hängt, fällt, wirft Falten, frei für ſich, und erhält nur durch die Stellung die beſonderen Mo-

difikationen dieſer freien Geſtaltung. Die gleiche Freiheit des Fallens iſt mehr oder weniger auch bei den anderen Theilen der antiken Bekleidung nicht weſentlich verkümmert und macht gerade das Kunſtgemäße aus; indem wir dann allein nichts Gedrücktes und Gemachtes ſehen, deſſen Form eine bloß äußere Gewalt und Nöthigung zeigt, ſondern etwas auch für ſich ſelbſt Geformtes, das dennoch vom Geiſt her durch die Stellung der Figur ſeinen Ausgangspunkt nimmt. Deshalb ſind die Gewänder der Alten nur ſoviel es nöthig iſt, um nicht hinabzufallen, vom Körper gehalten und durch ſeine Stellung beſtimmt, ſonſt aber hängen ſie frei umher, und machen ſelbſt in ihrem Bewegtwerden durch die Bewegungen des Körpers dieß Princip immer noch geltend. Dieß iſt ſchlechthin nothwendig, denn ein Anderes iſt der Körper, ein Anderes die Bekleidung, die deshalb für ſich zu ihrem Rechte kommen und in ihrer Freiheit erſcheinen muß. Die moderne Kleidung dagegen iſt entweder durchweg vom Körper getragen und nur dienend, ſo daß ſie nun auch die Stellung zu überwiegend ausdrückt, und doch die Formen der Glieder nur verunſtaltet, oder wo ſie im Faltenwurf u. ſ. f. eine ſelbſtſtändige Geſtalt gewinnen könnte, bleibt es wieder nur der Schneider, der dieſe Form nach der Zufälligkeit der Mode macht. Der Stoff iſt einerſeits von den verſchiedenen Gliedern und deren Bewegungen, andererſeits durch ſeine eigenen Näthe hinüber und herüber gezerrt. — Aus dieſen Gründen iſt die antike Kleidung die ideale Norm für Skulpturwerke und der modernen bei Weitem vorzuziehn. Ueber die Form und Einzelnheiten der alten Bekleidungsweiſe nun iſt mit antiquariſcher Gelehrſamkeit unendlich viel geſchrieben, denn obſchon Männer ſonſt nicht das Recht haben, über Mode in Kleidern, Art der Zeuge, Verbrämung, Schnitt und all das anderweitige Detail zu ſchwatzen, ſo iſt doch durch das Antiquariſche ein honetter Grund gegeben, auch dieſe geringen Dinge als wichtig zu behandeln

und weitläufiger zu beſprechen, als es ſelbſt den Frauen in ihrem Felde geſtattet iſt.

γγ. Einen ganz anderen Geſichtspunkt nun aber müſſen wir aufſtellen, wenn es ſich fragt, ob die moderne, überhaupt jede andere als die antike Kleidung, in allen Fällen durchaus ſolle verworfen werden. Dieſe Frage gewinnt beſonders bei Portraitſtatuen an Wichtigkeit, und wir wollen ſie, da ihr Hauptintereſſe ein Princip für die Gegenwart der Kunſt berührt, hier etwas ausführlicher behandeln.

Wenn in unſeren Tagen das Portrait eines ſeiner Zeit noch angehörigen Individuums gemacht werden ſoll, ſo gehört dazu nothwendig, daß auch die Bekleidung und äußere Umgebung aus dieſer ſelbſt individuellen Wirklichkeit genommen ſey, denn eben, weil es eine wirkliche Perſon iſt, die hier den Gegenſtand des Kunſtwerks abgiebt, wird gerade auch dieß Aeußerliche, wozu weſentlich die Kleidung gehört, in ſeiner Wirklichkeit und Treue das Nothwendigſte. Hauptſächlich iſt dieſer Forderung Folge zu leiſten, wenn es darauf ankommt, beſtimmte Charaktere, die in irgend einer beſonderen Sphäre groß und wirkſam geweſen ſind, ihrer Individualität nach vor Augen zu ſtellen. In einem Gemälde oder in Marmor erſcheint das Individuum für die unmittelbare Anſchauung in körperlicher Weiſe, d. h. in der Bedingtheit des Aeußern, und das Portrait über dieſe Bedingtheit hinausheben zu wollen, wäre um ſo widerſprechender, als das Individuum ſodann etwas ſchlechthin in ſich ſelbſt Unwahres an ihm hätte; indem das Verdienſt, das Eigenthümliche und Ausgezeichnete wirklicher Menſchen eben in ihrer Thätigkeit auf das Wirkliche, in ihrem Leben und Wirken in beſtimmten Berufskreiſen beſteht. Soll uns dieſe individuelle Thätigkeit anſchaulich werden, ſo muß die Umgebung nicht heterogen und ſtörend ſeyn. Ein berühmter General z. B. hat in Anſehung der unmittelbaren Umgebung unter Kanonen, Flinten, Pulverdampf als General exiſtirt, und wenn wir ihn uns in ſeiner

Thätigkeit vorſtellen wollen, ſo denken wir daran, wie er ſeinen Adjutanten Ordre austheilt, Schlachtlinien ordnet, den Feind angreift u. ſ. f. Und näher iſt ſolch ein General nicht General überhaupt, ſondern zeichnet ſich beſonders in einer beſtimmten Waffengattung aus; er iſt etwa Anführer der Infanterie, oder ein tüchtiger Huſar und dergleichen mehr. Zu dieſem allen gehört nun auch ſeine eigenthümliche eben dieſen Umſtänden anpaſſende Kleidung. Ferner iſt ein berühmter General — ein berühmter General, doch darum noch kein Geſetzgeber, kein Dichter, vielleicht nicht einmal ein religiöſer Mann, regiert u. ſ. f. hat er auch nicht, kurz er iſt keine Totalität, und dieſe allein iſt idealiſcher, göttlicher Art. Denn die Göttlichkeit der idealen Skulpturgeſtalten iſt gerade darin zu ſuchen, daß ihr Charakter und Individualität keinen beſonderen Verhältniſſen und Zweigen der Thätigkeit angehört, ſondern dieſem Getheiltſeyn entnommen, oder, wenn die Vorſtellung ſolcher Verhältniſſe angeregt wird, ſo dargeſtellt iſt, daß wir von dieſen Individuen glauben müſſen, ſie ſeyen alles in allem zu leiſten im Stande.

Deswegen bleibt es eine ſehr oberflächliche Forderung, die Helden des Tages oder jüngſten Vergangenheit, wenn ihre Heldenſchaft beſchränkterer Art iſt, in idealer Kleidung darzuſtellen. Dieſe Forderung zeigt zwar einen Eifer für das Schöne der Kunſt, aber einen Eifer, der unverſtändig iſt, und aus Liebe für die Antike überſieht, daß die Größe der Alten zugleich weſentlich in dem hohen Verſtande alles deſſen, was ſie thaten, liegt; indem ſie zwar das, was an ſich idealiſch iſt, dargeſtellt haben; dem aber, was es nicht iſt, eine ſolche Form nicht haben aufdringen wollen. Iſt der ganze Gehalt der Individuen nicht idealiſch, ſo darf es auch nicht die Kleidung ſeyn, und wie ein kräftiger, beſtimmter, entſchloſſener General nicht deshalb ſchon ein Geſicht hat, das die Formen eines Mars vertrüge, ſo würden hier die Gewänder griechiſcher Götter dieſelbe Mummerei ſeyn, als wenn man einen bärtigen Mann in Mädchenkleider ſteckte.

Deſſen ohnerachtet macht auch die moderne Kleidung wieder dadurch manche Schwierigkeit, daß ſie der Mode unterworfen, und ſchlechthin veränderlich iſt. Denn es iſt die Vernünftigkeit der Mode, daß ſie über das Zeitliche das Recht, es immer von Neuem wieder zu verändern, ausübt. Ein zugeſchnittener Rock kommt bald wieder aus der Mode, und damit er gefalle, dazu gehört, daß er eben Mode ſey. Wenn aber die Mode vorüber iſt, hört auch die Gewöhnung auf, und was vor wenigen Jahren noch gefiel, wird ſogleich lächerlich. Deshalb ſind auch nur ſolche Bekleidungsarten für Statuen beizubehalten, welche den ſpecifiſchen Charakter einer Zeit in einem mehr dauernden Typus ausprägen, im Allgemeinen aber iſt es räthlich, einen Mittelweg zu finden, wie es unſere heutigen Künſtler thun. Dennoch bleibt es im Ganzen immer mißlich, Portraitſtatuen, wenn ſie nicht entweder klein ſind oder es bei ihnen nur auf eine familiäre Darſtellung abgeſehen iſt, moderne Kleider zu geben. Am beſten machen ſich deshalb bloße Büſten, die denn auch leichter ideal gehalten werden können, mit bloßem Halſe und Bruſt, da hier der Kopf und die Phyſiognomie die Hauptſache bleiben, und das Uebrige nur ein gleichſam unbedeutendes Beiweſen iſt. Bei großen Statuen dagegen, beſonders wenn ſie ruhig daſtehn, ſehen wir eben, weil ſie in Ruhe ſind, ſogleich was ſie anhaben, und ganze Männerfiguren ſelbſt in Portraitgemälden können ſich in ihrer modernen Kleidung nur ſchwer über das Unbedeutende erheben. So ſind z. B. Herder und Wieland vom alten Tiſchbein in ganzer Figur ſitzend gemalt und von guten Künſtlern in Kupfer geſtochen. Man fühlt jedoch gleich, daß es ganz etwas Mattes, Oedes und Ueberflüſſiges iſt, ihre Hoſen, Strümpfe und Schuhe zu ſehen, und vollends ihre gemächliche, ſelbſtgefällige Haltung auf einem Seſſel, wo ſie die Hände behaglich über dem Magen zuſammen legen.

Anders aber verhält es ſich mit Portraitſtatuen von Individuen, die entweder der Zeit ihrer Wirkſamkeit nach weit von

uns abliegen, oder überhaupt in sich selbst von idealer Größe sind. Denn das Alte ist gleichsam zeitlos geworden und in die unbestimmtere allgemeine Vorstellung zurückgetreten, so daß es bei dieser Loslösung von seiner partikulären Wirklichkeit auch in seiner Bekleidung einer idealen Darstellung fähig wird. Mehr noch gilt dieß für Individuen, welche durch ihre Selbstständigkeit und innere Fülle der bloßen Beschränktheit eines besonderen Berufs, und der Wirksamkeit nur in einer bestimmten Zeit entzogen, für sich selbst eine freie Totalität, eine Welt von Verhältnissen und Thätigkeiten ausmachen, und deshalb auch in Ansehung der Bekleidung über die Familiarität des Alltäglichen in ihrer gewöhnlichen zeitlichen Aeußerlichkeit hinweggehoben erscheinen müssen. Schon bei den Griechen finden sich Statuen des Achill und Alexander, bei denen die individuelleren Portraitzüge so fein sind, daß man in diesen Gestalten eher Götterjünglinge als Menschen zu erkennen glaubt. Bei dem genialen großherzigen Jüngling Alexander ist dieß vollständig am Platz. In ähnlicher Weise steht nun aber auch Napoleon z. B. so hoch, und ist ein so umfassender Geist, daß nichts hindert, ihn in idealer Kleidung hinzustellen, die selbst bei Friedrich dem Großen nicht unpassend seyn würde, wenn es sich darum handelte, ihn in seiner ganzen Größe zu feiern. Zwar kommt auch hier wesentlich der Maaßstab der Statuen in Betracht. Bei kleinen Figürchen, die etwas Familiäres haben, stören Napoleons dreieckiger kleiner Hut, die bekannte Uniform, die übereinandergeschlagenen Arme keineswegs, und wollen wir den großen Friedrich als „den ollen Fritz" vor uns sehen, so kann man ihn mit Hut und Stock wie auf Tabacksdosen vorstellen.

3. Individualität der idealen Skulpturgestalten.

Wir haben bis jetzt das Skulpturideal sowohl in seinem allgemeinen Charakter als auch nach den nähern Formen seiner besonderen Unterschiede betrachtet. Drittens bleibt uns jetzt nur

noch herauszuheben übrig, daß die Ideale der Skulptur, in ſofern ſie ihrem Inhalte nach in ſich ſubſtantielle Individualitäten, ihrer Geſtalt nach die menſchliche Körperform darzuſtellen haben, auch zur unterſcheidbaren Beſonderheit der Erſcheinung fortgehn müſſen, und deshalb einen Kreis beſonderer Individuen bilden, wie wir ihn ſchon aus der klaſſiſchen Kunſtform her als den Kreis der griechiſchen Götter kennen. Man könnte ſich zwar vorſtellen, es dürfe nur Eine höchſte Schönheit und Vollendung geben, welche ſich nun auch in ihrer ganzen Vollſtändigkeit in Einer Statue koncentriren laſſe, aber dieſe Vorſtellung von einem Ideal als ſolchen iſt ſchlechthin abgeſchmackt und thöricht. Denn die Schönheit des Ideals beſteht eben darin, daß ſie keine bloß allgemeine Norm iſt, ſondern weſentlich Individualität und deshalb auch Beſonderheit und Charakter hat. Dadurch allein kommt erſt Lebendigkeit in die Skulpturwerke hinein, und erweitert die Eine abſtrakte Schönheit zu einer Totalität in ſich ſelbſt beſtimmter Geſtalten. Im Ganzen jedoch iſt dieſer Kreis ſeinem Gehalt nach beſchränkt, indem eine Menge von Kategorien, die wir z. B. in unſerer chriſtlichen Anſchauung zu gebrauchen gewohnt ſind, wenn wir den Ausdruck menſchlicher und göttlicher Eigenſchaften darſtellen wollen, beim eigentlichen Ideal der Skulptur fortfallen. So haben z. B. die moraliſchen Geſinnungen und Tugenden, wie das Mittelalter und die moderne Welt ſie zu einem in jeder Epoche wieder modificirten Pflichtenkreis zuſammenſtellten, bei den idealen Göttern der Skulptur keinen Sinn und ſind für dieſe Götter nicht vorhanden. Wir dürfen deswegen die Darſtellung der Aufopferung, des beſiegten Eigennutzes, den Kampf gegen das Sinnliche, den Sieg der Keuſchheit u. ſ. f. hier ebenſowenig erwarten, als den Ausdruck der Liebesinnigkeit, der unwandelbaren Treue, der männlichen und weiblichen Ehre und Ehrbarkeit, oder den Ausdruck religiöſer Demuth, Unterwerfung und Beſeligung in Gott. Denn alle

dieſe Tugenden, Eigenſchaften und Zuſtände beruhen Theils auf dem Bruch des Geiſtigen und Leiblichen, Theils gehn ſie über das Leibliche hinaus in die bloße Innigkeit des Gemüths zurück, oder zeigen die einzelne Subjektivität in der Trennung von ſeiner anundfürſichſeyenden Subſtanz, ſo wie im Streben der Wiedervermittelung mit derſelben. Ferner iſt der Kreis dieſer eigentlichen Götter der Skulptur zwar eine Totalität, doch wie wir ſchon bei Betrachtung der klaſſiſchen Kunſtform ſahen, kein nach Begriffsunterſchieden ſtreng zu gliederndes Ganzes. Dennoch ſind die einzelnen Geſtalten jede von der andern als in ſich abgeſchloſſene beſtimmte Individuen zu unterſcheiden, obgleich ſie nicht durch abſtrakt ausgeprägte Charakterzüge auseinandertreten, ſondern im Gegentheil viel Gemeinſames in Rückſicht auf ihre Idealität und Göttlichkeit behalten.

Die näheren Unterſchiede nun können wir nach folgenden Geſichtspunkten durchgehn.

Erſtens kommen bloß äußere Kennzeichen, beihergeſtellte Attribute, Art der Kleidung, Bewaffnung und dergleichen in Betracht; Abzeichen, in deren beſtimmteren Angabe Winckelmann beſonders weitläufig geweſen iſt.

Zweitens aber liegen die Hauptunterſchiede nicht nur in ſo äußerlichen Merkmalen und Zügen, ſondern in dem individuellen Bau und Habitus der ganzen Geſtalt. Das Weſentlichſte in dieſer Rückſicht iſt der Unterſchied des *Alters*, *Geſchlechts*, ſowie der *verſchiedenen Kreiſe*, aus welchen die Bildwerke ihren Inhalt und ihre Form nehmen, indem von den Göttern zu Heroen, Satyrn, Faunen, Portraitſtatuen fortgegangen wird, und die Darſtellung ſich endlich auch zur Auffaſſung thieriſcher Bildungen verliert.

Drittens endlich wollen wir einen Blick auf die *einzelnen* Geſtalten werfen, zu deren individuellen Form die Skulptur jene allgemeineren Unterſchiede verarbeitet. Hier vornehmlich iſt es das breiteſte Detail, das ſich aufdrängt, und uns

Einzelnes, das ſich überdieß vielfach in's Empiriſche verläuft, mehr nur beiſpielsweiſe anzuführen erlaubt.

a) Was nun erſtens die Attribute und ſonſtiges äußerliches Beiweſen angeht, Art des Putzes, Waffen, Geräthe, Gefäße, überhaupt Dinge, welche zur Beziehung auf die Umgebung gehören, ſo ſind dieſe Äußerlichkeiten in den hohen Werken der Skulptur ſehr einfach, mäßig und beſchränkt gehalten, ſo daß nicht mehr davon vorhanden iſt, als zur Andeutung und zum Verſtändniß gehört. Denn es iſt die Geſtalt für ſich, ihr Ausdruck, und nicht das äußerliche Beiweſen, was die geiſtige Bedeutung und deren Anſchauung geben muß. Umgekehrt aber werden dergleichen Bezeichnungen ebenſo nothwendig, um die beſtimmten Götter wiedererkennen zu laſſen. Die allgemeine Göttlichkeit nämlich, welche in jedem einzelnen Gotte das Subſtantielle der Darſtellung abgiebt, bringt durch dieſe gleiche Grundlage eine nahe Verwandtſchaft des Ausdrucks und der Geſtalten hervor, ſo daß nun jeder Gott auch wieder ſeiner Beſonderheit enthoben werden, und auch ebenſo andere Zuſtände und Darſtellungsweiſen durchgehen kann, als die ihm ſonſt eigenthümlichen. Dadurch tritt an ihm die beſondere Charakteriſtik überhaupt nicht durchweg in vollem Ernſte hervor, und es ſind oft nur ſolche Äußerlichkeiten, die übrig bleiben, um ihn erkennbar zu machen. Aus dieſen Bezeichnungen nun will ich nur die folgenden andeuten.

α. Von den eigentlichen Attributen habe ich ſchon bei Gelegenheit der klaſſiſchen Kunſtform und ihrer Götter geſprochen. In der Skulptur verlieren dieſelben noch mehr ihren ſelbſtſtändigen ſymboliſchen Charakter und behalten nur das Recht, als die mit irgend einer Seite der beſtimmten Götter in Verwandtſchaft ſtehende äußerliche Bezeichnung an der Geſtalt, die nur ſich ſelber darſtellt, oder neben derſelben zu erſcheinen. Sie ſind vielfach von Thieren hergenommen, wie z. B. Zeus mit dem Adler dargeſtellt wird, Juno mit dem Pfau, Bachus mit Tiger und Panther, die ſeinen Wagen ziehn, weil, wie Winckelmann

(Bd. 2. S. 503.) ſagt, dieſes Thier einen beſtändigen Durſt hat, und begierig iſt nach Wein; ebenſo Venus mit dem Haſen oder der Taube. — Andere Attribute ſind Geräthſchaften oder Werkzeuge, die auf Thätigkeit und Handlungen Bezug haben, welche jedem Gott ſeiner beſtimmten Individualität gemäß zugeſchrieben werden. So wird z. B. Bacchus mit dem Thyrſusſtab abgebildet, um den ſich Epheublätter und Bänder ſchlingen, oder er hat einen Kranz von Lorbeerblättern, um ihn als Sieger auf ſeinem Zuge nach Indien zu bezeichnen, oder auch eine Fackel, mit welcher er der Ceres leuchtete.

Dergleichen Bezüglichkeiten, von denen ich allerdings hier nur die allerbekannteſten angeführt habe, ſetzen beſonders den Scharfſinn und die Gelehrſamkeit der Antiquare in Bewegung, und bringen ſie zu einer Kleinigkeitskrämerei, die dann freilich oft zu weit geht, und Bedeutſamkeit in Dingen ſieht, in welchen keine liegt. So z. B. nahm man zwei berühmte in Schlummer liegende weibliche Figuren im Vatikan und der Villa Medicis bloß deswegen für Darſtellungen der Kleopatra, weil ſie ein Armband von der Geſtalt einer Viper trugen, und den Archäologen beim Anblick der Schlange ſogleich der Tod der Kleopatra ganz ebenſo einfiel, wie einem frommen Kirchenvater etwa die erſte Schlange, welche im Paradieſe die Eva verführte, in Gedanken kommt. Nun war es aber allgemein die Sitte griechiſcher Frauen, Armbänder in Form von Schlangenwindungen zu tragen, und die Armbänder ſelbſt hießen Schlangen. So hat denn auch ſchon Winckelmann's richtiger Sinn (Bd. V. B. 6. K. 2. S. 56; VI. 11. 2. S. 222.) dieſe Figuren nicht mehr für Kleopatra angeſehn, und Visconti (Mus. Pio-Clement. Tom. 2. p. 89—92.) ſie endlich beſtimmt für eine Ariadne erkannt, wie ſie vor Schmerz über die Entfernung des Theſeus zuletzt in Schlummer geſunken iſt. — Wie unendlich oft man ſich nun auch in ſolchen Beziehungen hat irre führen laſſen, und ſo ſehr die Art des Scharfſinns kleinlich erſcheint, die von dergleichen unbedeutenden Äußer-

lichkeiten ausgeht, ſo iſt dieſe Unterſuchungsweiſe und Kritik doch nothwendig, weil oft die nähere Beſtimmtheit einer Geſtalt nur auf ſolchem Wege zu ermitteln iſt. Doch kommt auch hierbei wieder die Schwierigkeit vor, daß wie die Geſtalt, ſo auch die Attribute nicht jedesmal nur auf einen Gott ſchließen laſſen, ſondern mehreren gemeinſchaftlich ſind. Die Schaale z. B. ſieht man außer bei Jupiter, Apoll, Merkur, Aeskulap auch noch bei Ceres und Hygiea; die Kornähre haben gleichfalls mehrere weibliche Gottheiten; die Lilie findet ſich in der Hand der Juno, Venus und Hoffnung, und ſelbſt den Blitz führt nicht nur Zeus, ſondern auch Pallas, welche wiederum ihrerſeits die Aegide nicht allein, ſondern gleichmäßig mit Zeus, Juno und dem Apollo trägt (Winckelm. Bd. 2. S. 491.). Der Urſprung der individuellen Götter aus einer gemeinſchaftlichen, unbeſtimmteren allgemeinen Bedeutung führt ſelbſt alte Symbole mit ſich, die dieſer allgemeineren und dadurch der gemeinſchaftlichen Natur der Götter angehörten.

β. Anderweitiges Beiweſen, Waffen, Gefäße, Pferde u. ſ. f., findet mehr in ſolchen Werken Platz, welche ſchon aus der einfachen Ruhe der Götter zur Darſtellung von Handlungen, Gruppen, Reihen von Figuren, wie dieß in Reliefs der Fall ſeyn darf, heraustreten, und deshalb auch von äußerlich mannigfaltigen Bezeichnungen und Andeutungen einen breiteren Gebrauch machen können. Auch auf Weihgeſchenken, die in Kunſtwerken aller Art, vornehmlich in Statuen beſtanden, auf den Statuen der olympiſchen Sieger, hauptſächlich aber auf Münzen und geſchnittenen Steinen hatte dann der reiche, ſchöpferiſche Witz der griechiſchen Erfindſamkeit einen großen Spielraum, ſymboliſche und ſonſtige Bezüglichkeiten z. B. auf die Lokalität der Stadt u. ſ. f. anzubringen.

γ. Tiefer nun ſchon aus der Äußerlichkeit in die Individualität der Götter hineingenommen ſind ſolche Kennzeichen, welche der beſtimmten Geſtalt ſelber angehören und einen integrirenden

Theil derſelben ausmachen. Hierher iſt die ſpecifiſche Art der Bekleidung, Bewaffnung, des Haarſchmucks, Putzes u. ſ. f. zu zählen, in Bezug auf welche ich mich jedoch zur näheren Erläuterung mit wenigen Anführungen aus Winckelmann begnügen will, der in der Auffaſſung ſolcher Unterſchiede ſehr ſcharfſinnig war. Unter den beſonderen Göttern iſt Zeus vornehmlich durch die Art des Haarwurfs zu erkennen, ſo daß Winckelmann behauptet, (Bd. IV. B. 5. K. 1. §. 29.) ein Kopf würde ſchon durch die Haare ſeiner Stirn oder durch ſeinen Bart, wenn auch weiter nichts vorhanden wäre, als ein Jupiterkopf beſtimmt werden können. „Auf der Stirne, ſagt W. nämlich (l. c. §. 31.), erheben ſich die Haare aufwärts, und deren verſchiedene Abtheilungen fallen, in einen engen Bogen gekrümmt, wieder herunter.“ Und dieſe Art das Haar darzuſtellen, war ſo durchgreifend, daß ſie ſelbſt bei den Söhnen und Enkeln des Zeus beibehalten wurde. So z. B. iſt in dieſer Rückſicht das Haupt des Jupiter von dem des Aeskulap kaum zu unterſcheiden, der dafür aber einen andern Bart hat, beſonders auf der Oberlippe, wo derſelbe mehr im Bogen gelegt iſt, während er bei Jupiter ſich „mit einmal um die Winkel des Mundes herumdrehet, und ſich mit dem Bart auf dem Kinne vermiſcht.“ Auch den ſchönen Kopf einer Statue des Neptun in der Villa Medicis, ſpäter in Florenz, weiß Winckelmann durch den krauſeren Bart, der über der Oberlippe außerdem auch dicker iſt, und durch das lockigere Haupthaar von Köpfen des Jupiter zu unterſcheiden. Pallas, ganz im Unterſchiede der Diana, trägt das Haar lang vom Haupte ab gebunden, und dann unter dem Bande in Locken reihenweiſe herabhängend, Diana dagegen von allen Seiten hinaufgeſtrichen und auf dem Wirbel in einen Knaul gebunden. Das Haupt der Ceres iſt bis auf das Hintertheil mit ihrem Gewande bedeckt, dabei trägt ſie nebſt Aehren ein Diadem wie Juno, „vor welchem ſich die Haare, wie Winckelmann bemerkt, (IV. 5. 2. §. 10.) in einer lieblichen Verwirrung zerſtreut erheben, ſo daß dadurch vielleicht ihre Betrübniß über

den Raub ihrer Tochter Proſerpina angedeutet werden ſoll." — Die ähnliche Individualität geht nun auch durch andere Äußerlichkeiten, wie z. B. Pallas an ihrem Helm und deſſen beſtimmter Geſtalt, an ihrer Art der Bekleidung u. ſ. f. zu erkennen iſt.

b) Die wahrhaft lebendige Individualität nun aber, in ſofern ſie ſich in der Skulptur durch die freie ſchöne Körpergeſtalt ausprägen ſoll, darf ſich nicht bloß durch ſolche Nebendinge, wie Attribute, Haarwuchs, Waffen und ſonſtige Werkzeuge, Keule, Dreizack, Scheffel u. ſ. f. kundgeben, ſondern muß ſowohl in die Geſtalt ſelbſt, als auch in deren Ausdruck eindringen. In ſolcher Individualiſirung nun waren die griechiſchen Künſtler um ſo feiner und ſchöpferiſcher, als die Göttergeſtalten eben eine weſentlich gleiche ſubſtantielle Grundlage hatten, aus welcher nun, ohne ſich davon abzutrennen, die charakteriſtiſche Individualität ſo herausgearbeitet werden mußte, daß dieſe Grundlage darin ſchlechthin lebendig und gegenwärtig blieb. Vorzüglich iſt in den beſten antiken Skulpturwerken die feine Aufmerkſamkeit zu bewundern, mit welcher die Künſtler darauf bedacht waren, jeden der kleinſten Züge der Geſtalt und des Ausdrucks in Harmonie mit dem Ganzen zu bringen, eine Aufmerkſamkeit, aus welcher dann allein dieſe Harmonie ſelber hervorgeht.

Fragen wir weiter nach allgemeinen Hauptunterſchieden, welche ſich als die nächſten Grundlagen für die beſtimmtere Beſonderung der Körperformen und ihres Ausdrucks geltend machen können, ſo iſt

α. das Erſte der Unterſchied kindlicher und jugendlicher Geſtalten von denen eines ſpäteren Alters. Beim echten Ideal, ſagte ich bereits früher, ſey jeder Zug, jeder einzelnſte Theil der Geſtalt ausgedrückt, und ebenſo das Geradlinige, das ſich ſo fortgehen läßt, die abſtrakt ebenen Flächen, wie das Cirkelrunde, Verſtandesrunde durchaus vermieden, und dagegen die lebendige Mannigfaltigkeit der Linien und Formen in der verbindenden Nüancirung ihrer Uebergänge aufs Schönſte durchgebildet. Im kindlichen und jugendlichen Alter nun fließen die Gränzen der

Formen mehr unmerklich in einander, und verlaufen sich so sanft, daß man sie, wie Winckelmann sagt (VII. S. 78.), mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meeres vergleichen kann, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch sagt, daß es still sey. Bei vorgerückterem Alter hingegen treten die Unterscheidungen markirter hervor und müssen zu bestimmterer Charakteristik ausgearbeitet seyn. Vortreffliche männliche Gestalten gefallen deshalb beim ersten Anblick auch sogleich mehr, weil alles ausdrucksvoller ist, und wir deshalb die Kenntniß, Weisheit und Geschicklichkeit des Künstlers um so schneller bewundern lernen. Denn ihrer Weiche und geringeren Anzahl der Unterschiede wegen scheinen jugendliche Gestalten leichter. In der That aber ist das Gegentheil der Fall. In sofern nämlich „die Bildung ihrer Theile zwischen dem Wachsthum und der Vollendung gleichsam unbestimmt gelassen ist," (Winckelmann VII. S. 80.) müssen die Gelenke, Knochen, Sehnen, Muskeln zwar weicher und zarter, dennoch aber ebenso angedeutet werden. Darin feiert eben die alte Kunst ihren Triumph, daß auch an den zartesten Gestalten jedesmal alle Theile und deren bestimmte Organisation in fast unscheinbaren Nüancen von Erhöhung und Vertiefung in einer Weise bemerklich sind, durch welche sich das Wissen und die Virtuosität eines Künstlers nur einem streng forschenden, aufmerksamen Beobachter kund geben. Wäre z. B. an einer zarten männlichen Figur, wie der jugendliche Apoll, nicht mit vollkommener, obschon halb versteckter, Einsicht die ganze Struktur des menschlichen Körpers wirklich und gründlich angegeben, so würden die Glieder wohl rund und voll erscheinen, aber zugleich schlaff und ohne Ausdruck und Mannigfaltigkeit, so daß das Ganze schwerlich erfreuen könnte. — Als ein auffallendstes Beispiel des Unterschiedes jugendlicher Körper vom männlichen im späteren Alter sind die Knaben und der Vater in der Gruppe des Laokoon anzuführen.

Im Ganzen aber ziehn die Griechen bei Darstellung ihrer

Götterideale für Skulpturwerke das noch jugendliche Alter vor, und deuten ſelbſt in Köpfen und Statuen des Jupiter oder Neptun kein Greiſenalter an.

β. Ein wichtigerer zweiter Unterſchied betrifft das Geſchlecht, in welchem die Geſtalt dargeſtellt wird, den Unterſchied männlicher und weiblicher Formen. Im Allgemeinen läßt ſich von den letzteren daſſelbe ſagen, was ich ſchon von dem früheren jugendlicheren Alter dem ſpäteren gegenüber in der Kürze angab. Die weiblichen Formen ſind zarter, weicher, die Sehnen und Muskeln, obſchon ſie nicht fehlen dürfen, weniger angedeutet, die Uebergänge fließender, ſanfter, doch bei der Verſchiedenheit des Ausdrucks vom ſtillen Ernſt, der ſtrengeren Macht und Hoheit an bis zur weichſten Anmuth und Grazie des Liebreizes höchſt nüancenvoll und mannigfaltig. Der gleiche Reichthum der Formen findet in den männlichen Geſtalten ſtatt, bei denen noch außerdem der Ausdruck der ausgearbeiteten körperlichen Stärke und des Muthes hinzukommt. Die Heiterkeit des Genuſſes aber bleibt allen gemeinſam, eine Frohheit und ſelige Gleichgültigkeit, die über alles Beſondere hinaus iſt, verknüpft zugleich mit einem ſtillen Zug der Trauer, jenem Lächeln in Thränen, bei dem es weder zum Lächeln noch zur Thräne kommt.

Zwiſchen dem männlichen und weiblichen Charakter iſt hier aber nicht durchweg eine ſtrenge Gränze zu ziehn, denn die jugendlicheren Göttergeſtalten des Bacchus und Apollo gehn oft bis zur Zartheit und Weiche weiblicher Formen, ja zu einzelnen Zügen der weiblichen Organiſation fort, ja es giebt ſelbſt Darſtellungen des Herkules, in welchen er ſo jungfräulich gebildet erſcheint, daß man ihn mit der Jole, ſeiner Geliebten, verwechſelt hat. Dieſen Uebergang nicht nur, ſondern ſelbſt die Verbindung männlicher und weiblicher Formen haben die Alten ſodann in den Hermaphroditen ausdrücklich dargeſtellt.

γ. Drittens endlich fragt es ſich nach den Hauptunterſchieden, welche in die Skulpturgeſtalt dadurch hereinkommen, daß

sie einem der bestimmten Kreise angehört, die den Gehalt der idealen für die Skulptur geeigneten Weltanschauung ausmachen.

Die organischen Formen, deren die Skulptur sich in ihrer Plastik überhaupt bedienen kann, sind die Formen des Menschlichen einer- und des Thierischen andererseits. In Rücksicht auf das Thierische haben wir schon gesehen, daß es auf der Höhe der strengeren Kunst nur als Attribut neben die Göttergestalt treten dürfe, wie wir z. B. neben der jagenden Diana eine Hirschkuh finden, und neben Zeus den Adler. Eben so gehören hieher der Panther, Greifen und ähnliche Gebilde. Außer den eigentlichen Attributen erhalten nun aber die thierischen Formen, Theils vermischt mit der menschlichen, Theils auch selbstständige Gültigkeit. Doch ist der Kreis solcher Darstellungen beschränkt. Außer den Bocksformen ist es vornehmlich das Roß, dessen Schönheit und feurige Lebendigkeit sich Eingang in die plastische Kunst verschafft, sey es nun in Vereinigung mit der menschlichen Bildung, oder sey es in seiner vollständigen freien Gestalt. Das Pferd steht nämlich überhaupt schon mit dem Muth, der Tapferkeit und Gewandtheit menschlicher Heldenschaft und heroischer Schönheit in nahem Bezuge, während andere Thiere, wie z. B. der Löwe, welchen Herkules, der Eber, den Meleager erlegt, das Objekt dieser heroischen Thaten selbst sind, und deshalb mit in den Kreis der Darstellung, wenn diese sich zu Gruppen und auf Reliefs zu bewegteren Situationen und Handlungen ausbreitet, einzutreten ein Recht haben.

Das Menschliche seinerseits giebt, in sofern es in Form und Ausdruck als reines Ideal gefaßt wird, die gemäße Gestalt für das Göttliche ab, welches, als noch an das Sinnliche gebunden, nicht fähig ist, in die einfache Einheit eines Gottes zusammenzugehn, und sich nur durch einen Kreis göttlicher Gebilde auslegen kann. Eben so aber umgekehrt bleibt das Menschliche, sowohl seinem Gehalt als seinem Ausdrucke nach, auch im Gebiete der menschlichen Individualität als solcher stehn, obschon

dieſelbe anderen Theils bald mit dem Göttlichen, bald mit dem Thieriſchen in Verwandtſchaft und Einigung gebracht wird.

Hierdurch erhält die Skulptur folgende Gebiete, denen ſie ihren Inhalt zur Ausgeſtaltung entnehmen kann. Als den weſentlichen Mittelpunkt habe ich mehrfach bereits den Kreis der beſonderen Götter genannt. Ihr Unterſchied von den Menſchen beſteht vornehmlich darin, daß wie ſie in Rückſicht auf ihren Ausdruck über die Endlichkeit der Sorge und verderblichen Leidenſchaft hinaus zur ſeligen Stille und ewigen Jugend in ſich geſammelt erſcheinen, nun auch die Körperformen nicht nur von der endlichen Partikularität des Menſchlichen gereinigt ſind, ſondern auch, ohne an Lebendigkeit zu verlieren, dennoch alles, was auf die Nothdurft und Bedürftigkeit des ſinnlich Lebendigen hindeutet, von ſich abſtreifen. Ein intereſſanter Gegenſtand z. B. iſt es, daß die Mutter ihr Kind ſtillt; die griechiſchen Göttinnen aber ſind immer kinderlos dargeſtellt. Juno ſchleudert den jungen Herkules der Mythe nach von ſich und läßt die Milchſtraße dadurch entſtehen; der majeſtätiſchen Gattin des Zeus einen Sohn zuzugeſellen war der antiken Anſchauung zu niedrig. Selbſt Aphrodite erſcheint in der Skulptur nicht als Mutter; Amor iſt wohl in ihrer Umgebung, doch weniger im Verhältniß des Kindes. Aehnlich wird auch dem Jupiter zur Amme eine Ziege gegeben, und Romulus und Remus werden von einer Wölfin geſäugt. Unter ägyptiſchen und indiſchen Bildern dagegen giebt es noch viele, auf welchen Götter von Göttinnen die Muttermilch empfangen. Bei den griechiſchen Göttinnen iſt die Jungfräulichkeit der Geſtalt, welche die Naturbeſtimmung des Weibes am wenigſten hervortreten läßt, überwiegend.

Dieß macht einen wichtigen Gegenſatz der klaſſiſchen Kunſt gegen die romantiſche aus, in welcher die Mutterliebe einen Hauptgegenſtand abgiebt. Von den Göttern als ſolchen geht ſodann die Skulptur zu den Heroen und jenen Geſtalten fort,

welche wie die Centauren, Faune und Satyrfiguren Mischungen von Menschen und Thieren sind.

Die Heroen sind nur durch sehr feine Unterschiede von den Göttern abgegränzt; und ebenso über das bloß Menschliche in seinem gewöhnlichen Daseyn erhoben. Von einem Battus auf Münzen von Cyrene sagt Winckelmann z. B. (IV. S. 105.), „er würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo abbilden können." Doch gehen hier die menschlichen Formen, wo es darauf ankommt, die Gewalt des Willens und der Körperkraft darstellig zu machen, besonders in gewissen Theilen aufs Große, in die Muskeln legten die Künstler eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Indem jedoch an demselben Helden eine ganze Reihe unterschiedener, ja entgegengesetzter Zustände vorkommt, so nähern sich die männlichen Formen auch hier wieder häufig den weiblichen. So z. B. am Achilles bei seinem ersten Erscheinen unter den Mädchen des Lykomedes. Hier tritt er nicht in der Heldenstärke auf, die er vor Troja entfaltet, sondern in Weiberkleidern und einem Reize der Gestalt, der das Geschlecht fast zweifelhaft läßt. Auch Herkules ist nicht immer in dem Ernst und der Kraft zu jenen mühseligen Arbeiten, die er verrichtete, dargestellt, sondern ebenso wie er der Omphale dient, so wie auch in der Ruhe der Vergötterung und überhaupt in den mannigfaltigsten Situationen. In anderen Beziehungen haben die Heroen oft wieder die größte Verwandtschaft mit den Gestalten der Götter selbst, Achill z. B. mit Mars, und es ist deshalb die Sache des gründlichsten Studiums, aus der Charakterisirung ganz ohne weitere Attribute gleich die bestimmte Bedeutung einer Statue zu erkennen. Dennoch wissen geübte Kunstkenner selbst aus einzelnen Stücken sogleich auf den Charakter und Form der ganzen Gestalt zu schließen und das Fehlende sich zu ergänzen, woraus man wiederum den feinen Sinn und die

Konſequenz der Individualiſirung in der griechiſchen Kunſt bewundern lernt, deren Meiſter auch den kleinſten Theil dem Charakter des Ganzen angemeſſen zu erhalten und auszuführen verſtanden.

Was die Satyrn und Faunen anbetrifft, ſo iſt in ihren Kreis das hineinverlegt, was von dem hohen Ideal der Götter ausgeſchloſſen bleibt, menſchliches Bedürfniß, Lebensfröhlichkeit, ſinnlicher Genuß, Befriedigung der Begierde und dergleichen mehr. Doch ſind beſonders die jungen Satyrn und Faunen von den Alten meiſt in ſolcher Schönheit der Geſtalt dargeſtellt, daß, wie Winckelmann behauptet (IV. S. 78.), „eine jede Figur derſelben, den Kopf ausgenommen, mit einem Apollo könnte verwechſelt werden, ſonderlich mit demjenigen, welcher Sauroktonos heißt, und einerlei Stand der Beine mit den Faunen hat.“ Am Kopf ſind die Faunen und Satyrn durch die geſpitzten Ohren, die ſtraubigten Haare und kleinen Hörnchen kenntlich.

Zu einem zweiten Kreiſe ſchließt ſich das Menſchliche als ſolches zuſammen. Hieher gehört beſonders die menſchliche Schönheit der Geſtalt, wie ſie ſich in ihrer durchgebildeten Kraft und Geſchicklichkeit in den Kampfſpielen kund giebt; Ringer, Diskuswerfer u. ſ. f. bilden deshalb einen Hauptgegenſtand. In ſolchen Produktionen geht die Skulptur dann ſchon dem mehr Portraitartigen entgegen, in welchem die Alten jedoch, ſelbſt da, wo ſie wirkliche Individuen darſtellten, noch immer das Princip der Skulptur, wie wir es haben kennen lernen, feſtzuhalten verſtanden.

Das letzte Gebiet endlich, das die Skulptur ergreift, iſt die Darſtellung von Thiergeſtalten als ſolchen, beſonders Löwen, Hunden u. ſ. f. Auch in dieſem Felde wußten die Alten das Princip der Skulptur, das Subſtantielle der Geſtalt aufzufaſſen und individuell zu verlebendigen, geltend zu machen, und gelangten darin zu ſolcher Vollkommenheit, daß z. B. die Kuh des Myron berühmter geworden iſt, als ſelbſt ſeine übrigen Werke. Göthe hat ſie in Kunſt und Alterthum (II. Bds. 1ſtes Heft) mit großer Anmuth geſchildert und vorzüglich darauf aufmerkſam gemacht,

daß, wie wir schon oben sahen, solche thierische Funktion wie das Säugen hier nur im Felde des Thierischen vorkommt. Alle Einfälle der Dichter in alten Epigrammen entfernt er, und betrachtet sinnvoll nur die Naivetät der Konception, aus der das vertraulichste Bild entspringt.

c) Zum Schluß dieses Kapitels haben wir jetzt noch von den einzelnen Individuen, zu deren Charakter und Lebendigkeit die so eben angeführten Unterschiede herausgearbeitet werden, einiges Nähere hauptsächlich von der Darstellung der Götter anzuführen.

α. Wie überhaupt, so könnte man zwar auch in Rücksicht auf die geistigen Götter der Skulptur die Meinung geltend machen wollen, die Geistigkeit sei eigentlich die Befreiung von der Individualität, und so müßten auch die Ideale, je idealer und herrlicher, um desto weniger von einander als Individuen unterschieden bleiben; aber die erstaunungswürdig von den Griechen gelöste Aufgabe der Skulptur bestand in dieser Beziehung gerade darin, der Allgemeinheit und Idealität der Götter zum Trotz, ihnen dennoch Individualität und Unterscheidbarkeit erhalten zu haben, wie sehr sich freilich in bestimmten Sphären das Bestreben aufthut, die festen Grenzen aufzuheben, und die besonderen Formen auch in ihrem Uebergange darzustellen. Nimmt man nun ferner die Individualität in der Weise, daß gewissen Gottheiten bestimmte Züge gleichsam wie Portraitzüge eigen waren, so scheint dadurch ein fester Typus an die Stelle lebendiger Production zu treten und der Kunst zu schaden. Dieß ist aber eben so wenig der Fall. Im Gegentheil war die Erfindung in der Individualisirung und Lebendigkeit um so feiner, jemehr ein substantieller Typus derselben zu Grunde lag.

β. Was ferner die einzelnen Götter selbst angeht, so liegt die Vorstellung nahe, daß über allen diesen Idealen ein Individuum als ihr Herrscher stehe. Diese Würde und Hoheit hat vor allem Phidias der Gestalt und dem Ausdruck des Zeus beigelegt, doch

wird der Vater der Götter und Menſchen zugleich mit einem heiteren, gnädigen Blick in thronender Milde hingeſtellt, in männlichem Alter, nicht mit der Wangenfülle der Jugend, ohne jedoch umgekehrt an irgend eine Härte der Form oder Andeutung der Gebrechlichkeit und des Alters anzuſtreifen. Am verwandteſten mit Jupiter in Geſtalt und Ausdruck ſind ſeine Brüder, Neptun und Pluto, deren intereſſante Statuen in Dresden z. B. bei aller Eigenthümlichkeit dennoch verſchieden gehalten ſind; Zeus in der Milde der Hoheit, Neptun wilder, Pluto, der mit dem Serapis der Aegypter zuſammengeht, düſterer, getrübter.

Weſentlicher von Jupiter unterſchieden bleiben Bacchus und Apollo, Mars und Merkur; jene in jugendlicherer Schönheit und Zartheit der Formen, dieſe männlicher, obſchon bartlos; Merkur rüſtiger, ſchlanker, mit beſonderer Feinheit der Geſichtszüge; Mars nicht etwa wie Herkules in der Stärke der Muskeln und übrigen Formen, ſondern als jugendlicher, ſchöner Held in idealer Bildung.

Von den Göttinnen will ich nur der Juno, Pallas, Diana und Venus Erwähnung thun.

Wie Zeus unter den männlichen Gottheiten, ſo hat Juno unter den weiblichen in ihrer Geſtalt und im Ausdruck derſelben die meiſte Hoheit; die großen rundgewölbten Augen ſind ſtolz und gebieteriſch, eben ſo der Mund, der ſie, beſonders im Profil geſehen, ſogleich kenntlich macht. Im Ganzen giebt ſie den Eindruck „einer Königinn, die herrſchen will, verehrt ſeyn und Liebe erwecken muß“ (Winckelmann IV. S. 116.).

Pallas dagegen hat den Ausdruck ſtrengerer Jungfräulichkeit und Züchtigkeit; Zärtlichkeit, Liebe, und jede Art weiblicher Schwäche iſt von ihr ferngehalten, das Auge weniger offen als das der Juno, mäßig gewölbt und in ſtillem Sinnen etwas geſenkt, wie das Haupt, das ſich nicht wie bei der Gattinn des Zeus ſtolz emporrichtet, obſchon es mit einem Helm gewaffnet iſt.

Von der gleichen Jungfräulichkeit der Geſtalt wird Diana

abgebildet, doch mit größerem Reiz begabt, leichter, ſchlanker, wenn auch ohne Selbſtgewißheit und Freude über ihre Anmuth. Sie ſteht nicht in ruhiger Betrachtung da, ſondern iſt meiſt gehend, vorwärtsdringend vorgeſtellt, mit geradeaus in die Weite ſchauendem Auge.

Venus endlich, die Göttinn der Schönheit als ſolcher, iſt nebſt den Grazien und Horen allein von den Griechen unbekleidet dargeſtellt worden, wenn auch nicht von allen Künſtlern. Bei ihr hat die Nacktheit einen vollwichtigen Grund, weil ſie die ſinnliche Schönheit und deren Sieg, überhaupt Anmuth, Liebreiz, Zärtlichkeit, durch Geiſt ermäßigt und erhoben, zum Hauptausdruck hat. Ihr Auge, ſelbſt wo ſie ernſter und erhabener ſeyn ſoll, iſt kleiner als bei Pallas und Juno, nicht in der Länge, doch enger durch das untere, in etwas gehobene Augenlied, wodurch das liebäugelnde Schmachten aufs Schönſte ausgedrückt iſt. Im Ausdruck jedoch iſt ſie wie in der Geſtalt verſchieden, bald ernſter, mächtiger, bald zierlicher und zärtlicher, bald von reiferem, bald von jugendlicherem Alter. Wie z. B. Winckelmann (IV. S. 112.) die mediceiſche Venus mit einer Roſe vergleicht, die nach einer ſchönen Morgenröthe beim Aufgang der Sonne aufbricht. Die himmliſche Venus dagegen wurde mit einem Diadem, das dem der Juno gleicht, und welches auch die Venus victrix trägt, bezeichnet.

γ. Die Erfindung nun dieſer plaſtiſchen Individualität, deren ganzer Ausdruck durch die Abſtraktion der bloßen Form vollſtändig bewirkt wird, war in dem gleichen Maaße einer unübertroffenen Vollendung nur bei den Griechen einheimiſch, und hat ihren Grund in der Religion ſelbſt. Eine geiſtigere Religion kann ſich mit innerer Betrachtung und Andacht begnügen, ſo daß für ſie Skulpturwerke mehr nur als Luxus und Ueberfluß gelten; eine ſo ſinnlich anſchauende aber, wie die griechiſche, muß immer fortproduciren, indem für ſie dieß künſtleriſche Schaffen und Erfinden eine ſelbſt religiöſe Thätigkeit und Erſättigung

und für das Volk die Anſchauung ſolcher Werke nicht eine bloße Betrachtung iſt, ſondern ſelbſt zur Religion und zum Leben gehört. Ueberhaupt thaten die Griechen alles für's Oeffentliche und Allgemeine, in welchem jeder ſeinen Genuß, ſeinen Stolz, ſeine Ehre fand. In dieſer Oeffentlichkeit nun iſt die Kunſt der Griechen nicht bloß ein Schmuck, ſondern ein lebendiges, nothwendig zu befriedigendes Bedürfniß, ähnlich wie zu ihrer Glanzzeit bei den Venetianern die Malerei. Daraus allein können wir uns, bei den Schwierigkeiten der Skulptur, die ungeheure Menge von Bildſäulen, dieſe Wälder von Statuen aller Art erklären, die zu tauſend, zweitauſend in einer Stadt, in Elis, Athen, Korinth und ſelbſt in jeder geringeren Stadt, und ebenſo in Großgriechenland und auf den Inſeln in großer Anzahl ſich befanden.

Drittes Kapitel.

Wir haben uns bis jetzt in unserer Betrachtung zunächst nach den allgemeinen Bestimmungen umgesehn, aus welchen wir den für die Skulptur gemäßesten Inhalt und die demselben entsprechende Form entwickeln konnten. Als diesen Inhalt fanden wir das klassische Ideal, so daß wir zweitens die Art und Weise festzustellen hatten, in welcher die Skulptur unter den besonderen Künsten am geeignetsten sey, das Ideal zu gestalten. Indem nun das Ideal wesentlich nur als Individualität zu fassen ist, so breitet sich nicht nur die innere künstlerische Anschauung zu einem Kreise idealer Gestalten auseinander, sondern auch die äußere Darstellungsweise und Ausführung zu vorhandenen Kunstwerken zerfällt zu besondern Arten der Skulptur. In dieser Rücksicht bleiben uns jedoch noch folgende Gesichtspunkte zu besprechen übrig:

Erstens die Darstellungsweise, welche, in sofern sie an die wirkliche Ausführung geht, entweder einzelne Statuen, oder Gruppen bildet, bis sie endlich im Relief schon zum Princip der Malerei den Uebergang macht;

Zweitens das äußere Material, in welchem diese Unterschiede real werden;

Drittens die geschichtlichen Entwickelungsstufen innerhalb der in den verschiedenen Arten und Materialen vollbrachten Kunstwerke.

1. Die einzelne Statue, die Gruppe und das Relief.

Wie wir bei der Architektur einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen ſelbſtſtändiger und dienender Baukunſt machten, ſo können wir jetzt auch einen ähnlichen Unterſchied zwiſchen ſolchen Skulpturwerken feſtſtellen, welche ſelbſtſtändig für ſich daſtehn, und zwiſchen ſolchen, welche mehr nur zur Ausſchmückung architektoniſcher Räume dienen. Für die erſteren iſt die Umgebung nichts als ein ſelber durch die Kunſt bereitetes Lokal, während bei den anderen die Beziehung auf das Bauwerk, deſſen Schmuck ſie bilden, das Weſentliche bleibt, und nicht nur die Form, ſondern zum größten Theil auch den Inhalt des Skulpturwerks beſtimmt. Im Großen und Ganzen können wir in dieſer Rückſicht ſagen, daß einzelne Statuen ihrer ſelbſt wegen daſtehn, Gruppen dagegen und mehr noch Reliefs ſich dieſer Selbſtſtändigkeit zu begeben anfangen, und von der Architektur zu den Zwecken dieſer Kunſt verwendet werden.

a) Was die einzelne Statue anbetrifft, ſo iſt ihre urſprüngliche Aufgabe die echte Aufgabe der Skulptur überhaupt, Tempelbilder zu verfertigen, wie ſie in der Halle des Tempels aufgeſtellt wurden, wo die ganze Umgebung ſich auf ſie bezog.

α. Hier bleibt die Skulptur in ihrer gemäßeſten Reinheit, indem ſie die Göttergeſtalt ſituationslos, in ſchöner, einfacher, thatloſer Ruhe, oder doch frei, unangefochten, ohne beſtimmte Handlung und Verwicklung, wie ich es ſchon mehrfach geſchildert habe, in unbefangenen Situationen ausführt.

β. Das nächſte Heraustreten der Geſtalt aus dieſer ſtrengeren Hoheit oder ſeligen Verſenkung beſteht darin, daß in der ganzen Stellung ſich der Beginn einer Handlung oder das Ende derſelben andeutet, ohne daß dadurch die göttliche Ruhe geſtört und die Geſtalt in Konflikt und Kampf dargeſtellt wird. Von dieſer Art ſind die berühmte mediceiſche Venus und der Apoll von Belvedere. Zu Leſſing's und Winckelmann's Zeit wurde

dieſen Statuen als den höchſten Idealen der Kunſt eine unbeſchränkte Bewunderung gezollt; jetzt ſind ſie, ſeitdem man im Ausdruck tiefere und in den Formen lebendigere und gründlichere Werke hat kennen lernen, in ihrem Werthe etwas heruntergedrückt, und man ſetzt ſie in eine ſchon ſpätere Zeit, in welcher die Glätte der Ausarbeitung ſchon das Gefällige und Angenehme im Auge hat, und nicht mehr im ſtrengen echten Styl beharrt. Ein engliſcher Reiſender nennt ſogar (Morn. Chron. v. 26. Juli 1825) den Apollo geradezu einen theatraliſchen Stutzer (a theatrical coxcomb), und der Venus giebt er zwar große Sanftheit, Süße, Symmetrie und ſchüchterne Grazie zu, aber nur eine fehlerloſe Geiſtloſigkeit, eine negative Vollkommenheit und — a good deal of insipidity. Wir können die Fortbewegung aus jener ſtrengeren Stille und Heiligkeit allgemein ſo faſſen. Die Skulptur iſt allerdings die Kunſt des hohen Ernſtes, aber dieſer hohe Ernſt der Götter, da dieſelben keine Abſtraktionen, ſondern individuelle Geſtaltungen ſind, führt ebenſo die abſolute Heiterkeit, und dadurch den Reflex auf das Wirkliche und Endliche mit ſich, in welchem die Heiterkeit der Götter nicht das Gefühl des Verſenktſeyns in ſolchen endlichen Gehalt, aber das Gefühl der Verſöhnung, der geiſtigen Freiheit und des Beiſichſeyns ausdrückt.

γ. Darum hat die griechiſche Kunſt ſich in die ganze Heiterkeit des griechiſchen Geiſtes ergoſſen, und ein Wohlgefallen, eine Freude und Beſchäftigung an einer unendlichen Menge höchſt erfreulicher Situationen gefunden. Denn nachdem ſie einmal aus den ſteiferen Abſtraktionen des Darſtellens ſich zur Hochachtung der lebendigen Individualität, die alles in ſich vereinigt, herausgerungen hatte, ſo ward ihr das Lebendige und Heitere lieb, und die Künſtler ergingen ſich nun in einer Mannigfaltigkeit von Darſtellungen, welche aber nicht in's Peinliche, Grauſige, Verſchrobene und Quälende abſchweifen, ſondern in der Gränze harmloſer Menſchlichkeit bleiben. Die Alten haben nach dieſer Seite hin viel

Skulpturwerke von der höchſten Vortrefflichkeit geliefert. Ich will hier von den vielfachen mythologiſchen Gegenſtänden ſcherzhafter, aber ganz reiner heiterer Natur nur die Spiele Amors anführen, welche ſchon näher an die gewöhnliche Menſchlichkeit herantreten, ſo wie andere, in denen die Lebendigkeit der Darſtellung das Hauptintereſſe iſt, und das Aufgreifen und die Beſchäftigung mit ſolchen Stoffen die Heiterkeit und Harmloſigkeit ſelbſt ausmacht. In dieſer Sphäre z. B. waren der Würfelſpieler und Trabant des Polyklet ſo geſchätzt, als ſeine argiviſche Here; eines gleichen Ruhmes erfreute ſich der Diskuswerfer und Läufer des Myron; wie lieblich ferner und geprieſen iſt nicht der ſitzende Knabe, der ſich einen Dorn aus der Ferſe zieht, und andere Darſtellungen ähnlichen Inhalts kennt man in Menge zum Theil dem Namen nach. Es ſind dieß der Natur abgelauſchte Momente, die flüchtig vorübergehn, hier aber vom Bildner fixirt erſcheinen.

b) Von ſolchen Anfängen der Richtung nach Außen geht dann die Skulptur zur Darſtellung bewegterer Situationen, Konflikte und Handlungen und dadurch zu Gruppen fort. Denn mit der beſtimmteren Handlung kommt die konkretere Lebendigkeit zum Vorſchein, die ſich zu Gegenſätzen, Reaktionen und damit auch zu weſentlichen Beziehungen mehrerer Figuren und deren Verſchlingung auseinanderbreitet.

α. Das Nächſte ſind jedoch auch hier bloße ruhige Zuſammenſtellungen, wie z. B. die zwei koloſſalen Roſſebändiger, die zu Rom auf dem Monte Cavallo ſtehn, und auf Kaſtor und Pollux gedeutet werden. Man ſchreibt die eine Statue dem Phidias, die andere dem Prariteles ohne feſten Beweis zu, obſchon die hohe Vortrefflichkeit der Konception und die zugleich zierliche Gründlichkeit der Ausführung ſo gewichtige Namen rechtfertigt. Es ſind dieß nur freie Gruppen, die noch keine eigentliche Handlung oder Folge derſelben ausdrücken, und für die Skulpturdarſtellung und öffentliche Aufſtellung vor dem Parthenon, wo ſie urſprünglich ſollen geſtanden haben, ganz geeignet ſind.

β. Die Skulptur geht nun aber in der Gruppe ebensosehr zweitens zur Darstellung von Situationen, welche Konflikte, zwiespaltige Handlungen, Schmerz, u. s. f. zum Inhalte haben, fort. Hier können wir wieder den echten Kunstsinn der Griechen rühmen, welcher dergleichen Gruppen nicht selbstständig für sich hinstellt, sondern dieselben, da die Skulptur in ihnen aus ihrem eigenthümlichen, und deshalb selbstständigen Bereich herauszutreten anfängt, in nähere Beziehung auf die Architektur brachte, so daß sie zur Ausschmückung architektonischer Räume dienten. Das Tempelbild als einzelne Statue in kampfloser Ruhe und Heiligkeit stand in der innern Zelle, welche dieses Skulpturwerks wegen da war; das äußere Giebelfeld dagegen wurde mit Gruppen ausgeschmückt, die nun bestimmte Handlungen des Gottes darstellten, und daher zu einer bewegteren Lebendigkeit herausgearbeitet werden durften. Von dieser Art ist die berühmte Gruppe der Niobiden. Die allgemeine Form für die Anordnung ist hier durch den Raum, für welchen sie bestimmt war, gegeben. Die Hauptfigur stand in der Mitte und konnte die größte, hervorstechendste Gestalt seyn; die übrigen gegen die spitzen Seitenwinkel des Giebels hin bedurften anderer Stellungen bis zum Liegen.

Von sonstigen bekannten Werken will ich nur noch der Gruppe des Laokoon Erwähnung thun. Sie ist vor vierzig oder fünfzig Jahren ein Gegenstand vieler Untersuchungen und weitläufigen Besprechens gewesen. Besonders wurde es als ein wichtiger Umstand angesehn, ob Virgil seine Beschreibung dieser Scene nach dem Skulpturwerk, oder der Künstler sein Werk nach der virgilischen Schilderung gemacht habe, ob ferner Laokoon schreie, und ob es sich überhaupt schicke, in der Skulptur einen Schrei ausdrücken zu wollen und dergleichen mehr. Mit solchen psychologischen Wichtigkeiten hat man sich ehemals herumgetrieben, weil die Winckelmann'sche Anregung und der echte Kunstsinn noch nicht durchgedrungen waren, und Stubengelehrte ohnehin zu solchen

Erörterungen aufgelegter ſind, da ihnen häufig ebenſoſehr die Gelegenheit, wirkliche Kunſtwerke zu ſehen, als die Fähigkeit, dieſelben in der Anſchauung aufzufaſſen, abgeht. Das Weſentlichſte, was bei dieſer Gruppe in Betracht kommt, iſt, daß bei dem hohen Schmerz, der hohen Wahrheit, dem krampfhaften Zuſammenziehn des Körpers, dem Bäumen aller Muskeln, dennoch der Adel die Schönheit erhalten, und zur Grimaſſe, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entfernteſten Weiſe fortgegangen iſt. Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiſte des Stoffes, der Künſtlichkeit der Anordnung, dem Verſtändniß der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer ſpäteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit ſchon durch ein geſuchtes Hervorkehren der Kenntniſſe im Baue und der Muskulatur des menſchlichen Körpers zu überbieten trachtet, und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen ſucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunſt zur Manier iſt hier ſchon gethan.

γ. Skulpturwerke nun laſſen ſich in den mannigfaltigſten Lokalen aufſtellen; vor Eingängen in Säulenhallen, auf Vorplätzen, Treppengeländern, in Niſchen, u. ſ. f. und eben mit dieſer Vielartigkeit des Ortes und der architektoniſchen Beſtimmung, welche ihrerſeits wieder einen vielfachen Bezug auf menſchliche Zuſtände und Verhältniſſe hat, ändert ſich unendlich der Inhalt und Gegenſtand der Kunſtwerke, der ſich in den Gruppen noch mehr dem Menſchlichen nähern kann. Doch iſt es immer eine mißliche Sache, dergleichen bewegtere, vielgeſtaltete Gruppen, auch wenn ſie keine Konflikte zum Stoff haben, auf die Spitze der Gebäude gegen die freie Luft ohne Hintergrund zu ſtellen. Bald nämlich iſt der Himmel grau, bald blau und blendend hell, ſo daß die Umriſſe der Figuren nicht genau zu ſehn ſind. Auf dieſe Umriſſe aber, auf die Silhouette kommt es vornehmlich an, indem ſie die eigentliche Hauptſache ſind, die man erkennt, und die das Uebrige allein verſtändlich macht. Denn bei einer Gruppe

ſtehen viele Theile der Geſtalten der eine vor dem andern, die Arme z. B. vor dem Leib, ebenſo das Bein einer Figur vor dem anderen. Schon dadurch wird in der Entfernung der Umriß ſolcher Theile undeutlich und unverſtändlich, oder doch viel weniger klar, als der Umriß der Theile, welche ganz frei ſtehn. Man braucht ſich nur eine Gruppe auf Papier gezeichnet vorzuſtellen, ſo daß von einer Figur einige Glieder ſtark und ſcharf hingeſchrieben, andere dagegen nur trübe und unbeſtimmt angedeutet ſind. Dieſelbe Wirkung thut eine Statue, und mehr noch Gruppen, die keinen anderen Hintergrund als die Luft haben, man ſieht dann nur eine ſcharf abgeſchnittene Silhouette, in welcher inwendig nur ſchwächere Andeutungen erkennbar bleiben.

Dieß iſt der Grund, daß z. B. die Viktoria auf dem Brandenburger Thor zu Berlin nicht nur ihrer Einfachheit und Ruhe wegen von ſchöner Wirkung iſt, ſondern ſich auch in Rückſicht auf die einzelnen Figuren genau erkennen läßt. Die Pferde ſtehn weit auseinander, ohne einander zu bedecken, und ebenſo hebt ſich auch die Geſtalt der Viktoria hoch genug über ſie hinaus. Der tieckiſche Apollo dagegen auf ſeinem von Greifen gezogenen Wagen nimmt ſich auf dem Schauſpielhauſe weniger vortrefflich aus, ſo kunſtgerecht ſonſt auch die ganze Konception und Arbeit ſeyn mag. Ich habe durch die Vergünſtigung eines Freundes die Figuren in der Werkſtatt geſehen; man konnte ſich eine herrliche Wirkung verſprechen; ſo wie ſie aber jetzt in der Höhe ſtehen, fällt immer zu viel von dem Umriß einer Geſtalt auf die andere, an welcher derſelbe nun ſeinen Hintergrund hat, und eine um ſo weniger freie, deutliche Silhouette erhält, als den Figuren ſämmtlich die Einfachheit abgeht. Die Greifen, welche ohnehin durch ihre kürzeren Beine nicht ſo hoch und frei als die Pferde daſtehn, haben außerdem Flügel, und Apollo ſeinen Schopf und die Leier im Arm. Dieß alles iſt für den Standort zu viel, und trägt nur zur Unklarheit der Umriſſe bei.

c) Die letzte Darſtellungsweiſe endlich, durch welche die

Skulptur ſchon einen bedeutenden Schritt gegen das Princip der Malerei hin thut, iſt das Relief; zunächſt das Haut-Relief, dann das Bas-Relief. Hier iſt die Fläche die Bedingung, ſo daß die Figuren auf ein und demſelben Plane ſtehn, und die räumliche Totalität der Geſtalt, von welcher die Skulptur ausgeht, mehr und mehr zu verſchwinden anfängt. Das alte Relief nähert ſich nun aber der Malerei noch nicht ſo weit, daß es zu perſpektiviſchen Unterſchieden von Vor- und Hintergründen fortſchritte, ſondern hält an der Fläche als ſolcher feſt, ohne durch die Kunſt des Kleinermachens die verſchiedenen Gegenſtände in räumliche Unterſchiede vor und zurücktreten zu laſſen. Am liebſten hält ſie deshalb die Figuren im Profil, und ſtellt ſie auf der gleichen Fläche nebeneinander. Bei dieſer Einfachheit können dann aber ſehr verwickelte Handlungen nicht zum Inhalt genommen werden, ſondern Handlungen, welche ſchon in der Wirklichkeit mehr in ein und derſelben Linie vor ſich gehn, Aufzüge, Opferzüge und dergleichen, Züge olympiſcher Sieger u. ſ. f.

Dennoch hat das Relief die größte Mannigfaltigkeit, indem es nicht nur die Frieſe und Wände der Tempel ausfüllt und verziert, ſondern ſich nun auch um die Geräthſchaften, Opfergefäße, Weihgeſchenke, Schaalen, Trinkkrüge, Urnen, Lampen u. ſ. f. herzieht, Seſſel, Dreifüße ſchmückt, und ſich mit verwandten Handwerkskünſten verſchwiſtert. Hier vornehmlich iſt es der Witz der Erfindung, der zu den vielfältigſten Geſtaltungen und Kombinationen ausläuft, und den eigentlichen Zweck der ſelbſtſtändigen Skulptur feſtzuhalten nicht mehr im Stande bleibt.

2. Material der Skulptur.

Indem wir durch die Individualität, welche das Grundprincip der Skulptur abgiebt, überhaupt zur Beſonderung ſowohl der Kreiſe des Göttlichen, Menſchlichen und der Natur, aus denen die Plaſtik ihre Gegenſtände hernimmt, als auch der Darſtellungsweiſe in einzelnen Statuen, Gruppen und Reliefs fortgetrieben

sind, so haben wir die gleiche Mannigfaltigkeit der Besonderung nun auch in dem Material aufzusuchen, dessen sich der Künstler zu seinen Darstellungen bedienen kann. Denn eine und die andere Art des Inhalts und der Auffassungsweise liegt der einen oder anderen Art des sinnlichen Materials näher, und hat eine geheime Zuneigung und Zusammenstimmung mit demselben.

Als eine allgemeine Bemerkung will ich hier nur anführen, daß die Alten, wie sie in der Erfindung unübertrefflich waren, uns ebenso auch durch die erstaunliche Ausbildung und Geschicklichkeit in der technischen Ausführung in Verwunderung setzen. Beide Seiten sind in der Skulptur gleich schwer, weil ihre Mittel der Darstellung der innern Vielseitigkeit entbehren, welche den übrigen Künsten zu Gebote steht. Die Architektur ist zwar noch ärmer, aber sie hat auch nicht die Aufgabe, den Geist selbst in seiner Lebendigkeit oder das natürlich Lebendige in der für sich unorganischen Materie gegenwärtig zu machen. Diese ausgebildete Geschicklichkeit in der durchgängig vollendeten Behandlung des Materials liegt jedoch im Begriffe des Ideals selbst, da es ein gänzliches Hereintreten in's Sinnliche und die Verschmelzung des Innern mit seinem äußeren Daseyn zum Princip hat. Dasselbe Princip macht sich deshalb auch da geltend, wo das Ideal zur Ausführung und Wirklichkeit gelangt. In dieser Rücksicht dürfen wir uns nicht wundern, wenn behauptet wird, daß die Künstler in den Zeiten der großen Kunstfertigkeit ihre Marmorwerke entweder ohne Modelle in Thon arbeiteten, oder wenn sie dergleichen hatten, doch weit freier und unbefangener dabei zu Werke gingen, „als in unseren Tagen geschieht, wo man streng genommen nur Kopien in Marmor nach vorher in Thon gearbeiteten Originalen, Modelle genannt, liefert." (Winckelm. Werk. Bd. V. S. 389. Anmerk.) Die alten Künstler erhielten sich dadurch die lebendige Begeisterung, welche bei Wiederholungen und Kopien mehr oder weniger immer verloren geht, obschon es sich nicht läugnen läßt, daß hin und wieder einzelne fehlerhafte

Theile ſelbſt bei berühmten Kunſtwerken vorkommen, als z. B. Augen, die nicht gleich groß ſind, Ohren, von denen das eine niedriger oder höher ſteht als das andere, Füße von etwas ungleicher Länge und was dergleichen mehr iſt. Sie hielten nicht auf die jedesmal ſtrengſte Abzirklung in ſolchen Dingen, wie es die gewöhnliche, aber ſich ſehr gründlich dünkende Mittelmäßigkeit der Produktion und Kunſtrichterſchaft, die kein anderes Verdienſt hat, zu thun pflegt.

a) Unter den verſchiedenartigen Materialen, in welchen die Skulptoren Götterbilder verfertigten, iſt eines der älteſten das Holz. Ein Stock, ein Pfoſten, auf den oben ein Kopf aufgeſetzt wurde, machte den Anfang. Von den früheſten Tempelbildern ſind viele aus Holz, doch auch zu Phidias Zeit blieb dieß Material noch in Gebrauch. So beſtand z. B. die koloſſale Minerva des Phidias zu Platää aus vergoldetem Holze, Kopf, Hände und Füße aus Marmor, (Meyer's Geſch. der bild. Künſte bei den Griechen, I. S. 60 flg.) und auch Myron verfertigte noch (Paus. II. 30.) eine Hekate aus Holz mit nur einem Geſicht und einem Leib, und zwar zu Aegina, wo die Hekate am meiſten verehrt und ihr jährlich ein Feſt gefeiert wurde, das, wie die Aegineten behaupteten, der Thracier Orpheus ihnen geſtiftet hatte.

Im Ganzen aber ſcheint das Holz, wenn es nicht mit Gold oder ſonſt in anderer Weiſe überzogen wird, der eigenen Faſern, ſo wie des Zuges dieſer Faſern wegen gegen das Großartige zu ſein, und ſich mehr zu kleineren Arbeiten zu eignen, zu welchen es im Mittelalter häufig benutzt wurde und auch heute noch angewendet wird.

b) Als das hauptſächlichſte weitere Material iſt ferner Elfenbein in Verbindung mit Gold, gegoſſenes Erz und Marmor zu nennen.

α. Elfenbein und Gold benutzte bekanntlich Phidias zu ſeinen Meiſterwerken, wie z. B. zu dem olympiſchen Jupiter und auch in der Akropolis von Athen zu der berühmten koloſſalen

Pallas, welche auf der Hand eine Viktoria, selbst über Lebensgröße, trug. Die nackten Theile des Körpers waren aus Elfenbeinplatten, Gewand und Mantel aus Goldblech gemacht, das abgenommen werden konnte. Diese Art in gelblichem Elfenbein und Gold zu arbeiten, stammt aus der Zeit her, in welcher die Statuen gefärbt wurden, eine Art der Darstellung, welche sich mehr und mehr zur Einfarbigkeit des Erzes oder Marmors aufhob. Das Elfenbein ist ein sehr reinliches Material, glatt, ohne die Körnigkeit des Marmors und dabei kostbar; denn um die Kostbarkeit ihrer Götterstatuen war es den Athenienfern gleichfalls zu thun. Die Pallas zu Platää hatte nur einen Ueberzug von Gold, die zu Athen aber gediegenes Metall. Kolossal und reich zugleich sollten die Statuen seyn. Quatremère de Quincy hat ein Meisterwerk über diese Werke, über die Toreutik der Alten, geschrieben. Toreutik — τορεύειν, τόρευμα — sollte eigentlich von Graben in Metall, Graviren, Einschneiden vertiefter Figuren, wie bei geschnittenen Steinen z. B., gebraucht werden, man wendet τόρευμα aber zur Bezeichnung von ganz- oder halberhabenen Arbeiten in Metall an, die durch Formen und Gießen, nicht durch Graben oder Graviren gefertigt werden, dann auch uneigentlich von erhabenen Figuren auf irdenen Gefäßen, und allgemeiner endlich von Bildnerei in Erzen überhaupt. Quatremère nun hat besonders auch die technische Seite der Ausführung untersucht, und berechnet, wie groß die Platten aus Elephantenzähnen geschnitten werden konnten, und wie viel den kolossalen Dimensionen der Figuren nach dazu gebraucht wurden u. s. f. Nach der anderen Seite aber ist er gleichmäßig bemüht gewesen, aus den Angaben der Alten eine Zeichnung der sitzenden Gestalt des Jupiter, und besonders des großen Stuhls mit den kunstreichen Basreliefs wiederherzustellen, und so in jeder Beziehung eine Vorstellung von der Pracht und Vollendung des Werks zu geben.

Im Mittelalter ist das Elfenbein hauptsächlich zu kleineren Werken der verschiedensten Art gebraucht worden, Christus am

Kreuz, Maria u. ſ. f.; ohnehin zu Trinkgeſchirren mit Darſtellungen von Jagden und ſonſtigen Scenen, wobei das Elfenbein ſeiner Glätte und Härte wegen noch vor dem Holze viele Vortheile hat.

β. Das beliebteſte und am weiteſten verbreitete Material aber bei den Alten war das Erz, in deſſen Guß ſie es bis zur höchſten Meiſterſchaft zu bringen wußten. Vornehmlich zur Zeit des Myron und Polyklet wurde es allgemein zu Götterſtatuen und anderen Arten von Skulpturwerken gebraucht. Die dunklere, unbeſtimmtere Farbe, der Glanz, die Glätte des Erzes überhaupt hat noch nicht die Abſtraktion des weißen Marmors, ſondern iſt gleichſam wärmer. Das Erz, deſſen ſich die Alten bedienten, war Theils Gold und Silber, Theils Kupfer in vielfachen Miſchungen. So iſt z. B. das ſogenannte korinthiſche Erz eine eigene Miſchung, welche bei dem Brande von Korinth aus dem unerhörten Reichthum dieſer Stadt an Statuen und Geräthen von Erz entſtand. Mummius ließ viele Statuen auf Schiffen fortſchleppen, wobei denn der ehrliche Mann, der ſehr viel auf dieſen Schatz hielt, voll Sorge, denſelben ſicher nach Rom zu bringen, ihn den Schiffern unter Androhung der Strafe, ſie müßten gleiche Statuen, wenn ſie verloren gingen, wieder ſchaffen, anempfahl.

Im Erzgießen nun erlangten die Alten eine unglaubliche Meiſterſchaft, durch welche es ihnen möglich wurde, eben ſo feſt als dünn zu gießen. Man kann dieß zwar als etwas bloß Techniſches anſehn, das mit dem eigentlich Künſtleriſchen nichts zu ſchaffen habe, aber jeder Künſtler arbeitet in einem ſinnlichen Stoff, und es iſt die Eigenheit des Genies, dieſes Stoffes vollſtändig Meiſter zu werden, ſo daß die Geſchicklichkeit und Fertigkeit im Techniſchen und Handwerksmäßigen eine Seite des Genies ſelbſt ausmacht. Bei dieſer Virtuoſität im Gießen kam ein ſolches Skulpturwerk wohlfeiler zu ſtehn, und konnte ſchneller gefördert werden, als die Ausmeißelung von Marmorſtatuen. Ein zweiter Vortheil, welchen die Alten durch ihre Meiſterſchaft im Guß zu

erreichen verstanden, war die Reinheit des Gusses, die sie so weit trieben, daß ihre erzene Statuen gar nicht ciselirt werden brauchten, und deshalb auch in den feineren Zügen nichts verloren, was beim Ciseliren sonst nie ganz zu vermeiden ist. Betrachten wir nun die ungeheure Menge von Kunstwerken, welche mit aus dieser Leichtigkeit und Meisterschaft im Technischen entsprangen, so müssen wir in das größte Erstaunen gerathen und zugeben, daß der Kunstsinn der Skulptur ein eigener Trieb und Instinkt des Geistes sey, der gerade in solchem Maaße und solcher Verbreitung nur zu einer Zeit unter einem Volke existiren konnte. Im ganzen preußischen Staate z. B. kann man noch heutigen Tages die Erzstatuen sehr gut zählen, die einzige bronzene Kirchenthür giebt es in Gnesen, und außer dem Berliner und Breslauer Standbilde Blücher's und dem Luther zu Wittenberg nur wenige bronzene Statuen in Königsberg und Düsseldorf. (Geschrieben 1829.)

Der sehr verschiedene Ton und die unendliche Bildsamkeit und Flüssigkeit gleichsam dieses Materials, das sich mit allen Arten der Darstellung vertragen kann, erlaubt nun der Skulptur zu verschiedenartigster Mannigfaltigkeit von Produktionen überzugehn, und den so gefügigen sinnlichen Stoff einer Menge von Einfällen, Artigkeiten, Gefäßen, Zierrathen, anmuthigen Kleinigkeiten anzupassen. Der Marmor dagegen hat eine Gränze seines Gebrauchs in Darstellung von Gegenständen und in Größe derselben, wie er z. B. Urnen und Vasen mit Basreliefs in einem gewissen Maaßstabe noch liefern kann. Für kleinere Gegenstände aber wird er untauglich. Dagegen schließt das Erz, das nicht nur in Formen gegossen, sondern auch geschlagen und gravirt werden kann, fast keine Art und Größe der Darstellung aus.

Als ein näheres Beispiel läßt sich hier der Münzkunst sachgemäß Erwähnung thun. Auch in ihr haben die Alten vollendete Meisterwerke der Schönheit geliefert, obschon sie in dem technischen Theil des Prägens gegen die heutige Ausbildung des

Maſchinenweſens noch weit zurückſtanden. Die Münzen wurden nicht eigentlich geprägt, ſondern aus faſt kugelförmigen Metallſtücken geſchlagen. Seinen Gipfel erreichte dieſer Zweig der Kunſt zur Zeit Alexanders; die römiſchen Kaiſermünzen verſchlechtern ſich ſchon; in unſerer Zeit iſt beſonders Napoleon in ſeinen Münzen und Medaillen die Schönheit der Alten wieder zu erneuern bemüht geweſen, und ſie ſind von großer Vortrefflichkeit; in anderen Staaten aber bleibt meiſt der Metallwerth und die Richtigkeit die Hauptrückſicht beim Prägen der Münzen.

γ. Das letzte der Skulptur vorzüglich entſprechende Material endlich iſt der Stein, der für ſich ſchon die Objektivität des Beſtehens und der Dauer hat. Die Aegypter bereits meißelten ihre Skulpturkoloſſe mit größter Mühſeligkeit der Arbeit aus dem härteſten Granit, Sienit, Baſalt u. ſ. f.; am unmittelbarſten aber ſtimmt der Marmor, in ſeiner weichen Reinheit, Weiße, ſo wie in ſeiner Farbloſigkeit und Milde des Glanzes mit dem Zwecke der Skulptur zuſammen, und erhält beſonders durch das Körnige und das leiſe Hindurchſcheinen des Lichts einen großen Vorzug vor der kreidehaften todten Weiße des Gypſes, der zu hell iſt und die feineren Schattirungen leicht überblendet. Die vorzugsweiſe Anwendung des Marmors finden wir bei den Alten erſt in einer ſpätern Epoche, zur Zeit nämlich des Praxiteles und Skopas, welche in Marmorſtatuen die anerkannteſte Meiſterſchaft errangen. Phidias arbeitete zwar auch in Marmor, doch größtentheils nur Kopf, Füße und Hände; Myron und Polyklet bedienten ſich hauptſächlich des Erzes; Praxiteles und Skopas hingegen ſuchten die Farbe, dieß der abſtrakten Skulptur Heterogene, zu entfernen. Allerdings läßt ſich nicht läugnen, daß die reine Schönheit des Skulpturideals ſich ebenſo vollſtändig in Erz wie in Marmor ausführen laſſe, wenn aber, wie dieß bei Praxiteles und Skopas der Fall war, die Kunſt der milderen Anmuth und Lieblichkeit der Geſtalt zuzuſchreiten beginnt, ſo zeigt ſich der Marmor als das gemäßere Material. Denn der Marmor

(Meyer's Gesch. der bild. Künste bei den Griechen, I. S. 279.) „befördert vermittelst seiner Durchsichtigkeit das Weiche der Umrisse, ihr sanftes Verlaufen und lindes Zusammenstoßen; desgleichen erscheint die zarte, künstliche Vollendung an der milden Weiße des Steins viel deutlicher, als selbst am edelsten Erz je geschehen kann, welches, je schöner es grünlich anläuft, desto mehr ruhestörende Glanzlichter und Widerscheine verursacht." Ebenso war die sorgfältige Rücksicht, welche zu dieser Zeit auch in der Skulptur auf Licht und Schatten genommen wurde, dessen Nüancen und feinere Unterschiede der Marmor sichtbarer macht als das Erz, ein neuer Grund, dieß Gestein dem Gebrauch des Metalls vorzuziehn.

c) Diesen vornehmlichsten Arten des Materials haben wir zum Schluß noch Edelsteine und Glas beizugesellen.

Die alten Gemmen, Kameen und Pasten sind unschätzbar, indem sie uns im kleinsten Maaßstabe dennoch in höchster Vollendung den ganzen Umkreis der Skulptur, von der einfachen Göttergestalt an, durch die mannigfaltigsten Arten der Gruppirung hindurch bis zu allen möglichen Einfällen im Heitern und Artigen hin, wiederholen. Doch macht Winckelmann in Betreff der Stoschischen Sammlung die Bemerkung: (Bd. III. Vorr. XXVII.) „ich kam hier zuerst auf die Spur einer Wahrheit, die mir nachher in Erklärung der schwersten Denkmale von großem Nutzen gewesen, und diese bestehet in dem Satze, daß auf geschnittenen Steinen sowohl, als in erhabenen Arbeiten die Bilder sehr selten von Begebenheiten genommen sind, die nach dem trojanischen Kriege, oder nach der Rückkehr des Ulysses in Ithaka vorgefallen, wenn man etwa die Herakliden oder Abkömmlinge des Herkules ausnimmt: denn die Geschichte derselben gränzet noch mit der Fabel, die der Künstler eigener Vorwurf. Es ist mir jedoch nur ein einziges Bild der Geschichte der Herakliden bekannt."

Was erstens die Gemmen betrifft, so zeigen die echten und vollendeteren Figuren von höchster Schönheit, wie organische

Naturwerke, und können doch durch die Lupe betrachtet werden, ohne von der Reinheit ihrer Züge zu verlieren. Ich führe dieß nur deshalb an, weil die Kunſttechnik hier beinahe zu einer Kunſt des Gefühls wird, indem der Künſtler nicht wie der Bildhauer mit dem Auge ſeinem Thun zuſehn und es damit regieren kann, ſondern es faſt im Gefühl haben muß. Denn er hält den auf Wachs geklebten Stein gegen kleine ſcharfe, durch ein Schwungrad gedrehte Rädchen, und läßt ſo die Formen ausſchürfen. In dieſer Weiſe iſt es der Getaſtſinn, der die Konception, die Intention der Striche und Zeichnung inne hat und ſo vollkommen dirigirt, daß man bei dieſen Steinen, wenn man ſie durchs Licht ſieht, eine erhobene Arbeit vor ſich zu haben glaubt. —

Von entgegengeſetzter Art zweitens ſind die Kameen, welche die Geſtalten erhaben aus dem Stein herausgeſchnitten darſtellen. Beſonders der Onyx wurde hiezu als Material benutzt, wobei die Alten die verſchieden gefärbten Lagen, beſonders die weißliche und gelbbräunliche, mit Sinn und Geſchmack geiſtreich hervorzuheben verſtanden. Aemilius Paulus hat eine große Menge ſolcher Steine und kleinen Gefäße mit nach Rom geſchleppt.

Bei den Darſtellungen in dieſen vielfachen Arten des Materials nun haben die griechiſchen Künſtler keine erdichteten Situationen zu Grunde gelegt, ſondern ihren Stoff jedesmal, außer Bacchanalen und Tänzen, aus den Göttermythen und Sagen geſchöpft, und ſelbſt bei Urnen und Darſtellungen von Leichenbegängniſſen beſtimmte Bezüge vor Augen gehabt, welche im Verhältniß zu dem Individuum ſtanden, das durch dieſes Begängniß geehrt werden ſollte. Das ausdrücklich Allegoriſche dagegen gehört dem echten Ideal nicht an, ſondern kommt mehr erſt in der neuern Kunſt zum Vorſchein.

3. Hiſtoriſche Entwickelung der Skulptur.

Wir haben bisher die Skulptur durchweg als den gemäßeſten

Ausdruck des klassischen Ideals betrachtet. Das Ideal nun aber hat nicht nur in sich selbst eine Fortentwickelung, durch welche es sich aus sich heraus zu dem macht, was es seinem Begriffe nach ist, und ebenso über dieß Zusammenstimmen mit seiner eigenen wesentlichen Natur fortzugehn beginnt, sondern, wie wir bereits im zweiten Theile beim Verlauf der besonderen Kunstformen sahen, erhält es auch außerhalb seiner in der symbolischen Darstellungsweise eine Voraussetzung, welche es, um überhaupt schon Ideal zu seyn, überschreiten muß, so wie eine weitere Kunst, die romantische, von welcher es selber überschritten wird.

Beide Kunstformen, die symbolische wie die romantische, ergreifen nun gleichfalls als Element ihrer Darstellung die menschliche Gestalt, deren räumliche Form sie festhalten und deshalb in Weise der Skulptur sichtbar herausstellen. Wir haben deshalb, wenn es darauf ankommt, auch der historischen Entwickelung Erwähnung zu thun, nicht nur von griechischer und römischer, sondern ebenso auch von orientalischer und christlicher Skulptur zu sprechen. Doch waren es unter den Völkern, bei denen das *Symbolische* den Grundtypus ihrer Kunstproduktionen ausmachte, vornehmlich nur die Aegypter, welche für ihre Götter anfingen, die aus dem bloßen Naturdaseyn sich herausringende menschliche Gestalt anzuwenden, so daß wir bei ihnen hauptsächlich, da sie überhaupt ihren Anschauungen im Materiellen als solchen eine Kunsteristenz gaben, auch der Skulptur begegnen. Verbreiteter dagegen und von reichhaltigerer Entwickelung ist die christliche Skulptur, sowohl in ihrem eigentlich romantischen mittelaltrigen Charakter, als auch in ihrer weiteren Ausbildung, in welcher sie sich näher wieder dem Princip des klassischen Ideals anzuschließen, und somit das specifisch Skulpturmäßige herzustellen bestrebt ist.

Nach diesen Gesichtspunkten will ich zum Schluß dieses ganzen Abschnitts *erstens* noch Einiges von der *ägyptischen* Skulptur im Unterschiede der griechischen und als Vorstufe des echten Ideals anführen.

Ein zweites Stadium bildet sodann die eigenthümliche Fortbildung der griechischen Skulptur, der die römische sich anschließt. Hier werden wir jedoch hauptsächlich auf die Stufe zu blicken haben, welche der eigentlich idealen Darstellungsweise vorangeht, da wir die ideale Skulptur selbst in dem zweiten Kapitel bereits weitläufiger betrachtet haben.

Drittens bleibt uns dann nur noch übrig, das Princip für die christliche Skulptur in der Kürze anzugeben. Doch kann ich mich in dieser Rücksicht überhaupt nur auf das Allgemeinste einlassen.

a) Wenn wir historisch in Griechenland die klassische Kunst der Skulptur aufzusuchen im Begriff sind, so begegnet uns, ehe wir bei diesem Ziel anlangen, sogleich die ägyptische Kunst auch als Skulptur, und zwar nicht nur in Rücksicht auf die großen, von der höchsten Technik und Ausarbeitung zeugenden Werke in einem ganz eigenthümlichen Kunststyl, sondern auch als ein Ausgangspunkt und Quelle für die Formen der griechischen Plastik. Daß dieß Letztere auch der wirklichen Geschichte nach als eine äußerliche Berührung, ein Aufnehmen und Lernen von Seiten griechischer Künstler der Fall sey, muß in Betreff auf die Bedeutung der dargestellten Götterbilder auf dem Felde der Mythologie, in Ansehung der künstlerischen Behandlungsweise durch die Kunstgeschichte ausgemacht werden. Der Zusammenhang der grlechischen und ägyptischen Vorstellungen von den Göttern ist durch Herodot beglaubigt und erwiesen, den äußeren Zusammenhang der Kunst glaubt Creuzer besonders in den Münzen am sichtbarsten zu finden, und hält vornehmlich viel auf alt-attische Münzen. Er zeigte mir eine, die er besaß, und in welcher allerdings das Gesicht, ein Profil, ganz den Schnitt der Physiognomien ägyptischer Bilder hatte. (1821.) Doch dieß rein Historische können wir hier auf sich beruhn lassen, und haben nur darauf zu sehn, ob statt dessen ein innerer nothwendiger Zusammenhang aufzuzeigen ist. Diese Nothwendigkeit habe ich schon oben berührt.

Dem Ideal, der vollkommenen Kunst, muß die unvollkommene vorausgehn, durch deren Negation, d. h. durch Abstreifung der ihr noch anklebenden Mängel das Ideal erst zum Ideal wird. In dieser Beziehung hat die klassische Kunst allerdings ein Werden, das jedoch außerhalb ihrer ein selbstständiges Daseyn erhalten muß, da sie als klassische alle Bedürftigkeit, alles Werden hinter sich haben und in sich vollendet seyn muß. Dieß Werden als solches nun besteht darin, daß der Gehalt der Darstellung erst dem Ideal beginnt entgegenzugehn, doch einer idealen Auffassung unfähig bleibt, indem er noch der symbolischen Anschauung angehört, welche das Allgemeine der Bedeutung und die individuelle anschaubare Gestalt noch nicht in Eins zu bilden im Stande ist. Daß die ägyptische Skulptur solch einen Grundcharakter hat, ist das Einzige, was ich hier kurz andeuten will.

α. Das Nächste, dessen zu erwähnen wäre, ist der Mangel an innerer, schöpferischer Freiheit, aller Vollendung der Technik zum Trotz. Die griechischen Skulpturwerke gehn aus der Lebendigkeit und Freiheit der Phantasie hervor, welche die vorhandenen religiösen Vorstellungen zu individuellen Gestalten umschafft, und sich in der Individualität dieser Produktion ihre eigene ideale Anschauung und klassische Vollendung objektiv macht. Die ägyptischen Götterbilder dagegen behalten einen statarischen Typus; wie schon Plato (de leg. lib. II. ed. Bekk. III. 2. p. 239.) sagt, die Darstellungen waren von Alters her von den Priestern bestimmt, und weder den Malern noch andern Meistern in Figuren war es erlaubt, Neues zu machen, noch etwas anderes zu erfinden, als das Heimische, Urväterliche, noch ist es itzt erlaubt. Du wirst daher finden, daß was vor einer Myriade von Jahren (und zwar nicht Myriade, wie man so zu sagen pflegt, sondern wirklich so viel) gemacht oder gebildet worden ist, weder schöner noch häßlicher ist, als das heutigen Tages Gearbeitete. — Mit dieser statarischen Treue war der Umstand verbunden, daß in Aegypten, wie aus Herodot (II. c. 167.) hervorgeht, die Künstler nur geringer

Achtung genoſſen, und mit ihren Kindern allen andern Bürgern nachſtehn mußten, die keine Kunſtgewerbe trieben. Außerdem wird die Kunſt hier nicht aus freiem Antriebe gehandhabt, ſondern bei der Herrſchaft der Kaſten folgte der Sohn dem Vater nicht nur überhaupt in Rückſicht auf ſeinen Stand, ſondern auch in der Art der Ausübung ſeines Gewerbes und ſeiner Kunſt, und einer ſetzte den Fuß in die Spur des anderen, ſo daß, wie ſchon Winckelmann ſich ausdrückt, (Bd. III. B. 2. K. 1. S. 74.) „niemand ſcheinet einen Fußſtapfen gelaſſen zu haben, welcher deſſen eigener heißen konnte." Dadurch erhielt ſich die Kunſt in dieſer feſten Ungebundenheit des Geiſtes, mit welcher die Beweglichkeit des freien, künſtleriſchen Genies, der Trieb nicht der äußeren Ehre und Belohnung, aber der höhere Trieb verbannt iſt, Künſtler zu ſeyn, d. h. nicht als Handwerker auf mechaniſche, abſtrakt allgemeine Weiſe nach fertig vorhandenen Formen und Regeln zu arbeiten, ſondern die eigene Individualität in ſeinem Werke, als der eigenen ſpecifiſchen Schöpfung, zu erblicken.

β. Was nun zweitens die Kunſtwerke ſelbſt betrifft, ſo giebt Winckelmann, deſſen Schilderungen auch hier wiederum große Feinheit der Beobachtung und Unterſcheidung beweiſen, den Charakter der ägyptiſchen Skulptur in den Hauptzügen folgendermaßen an. (Bd. III. B. 2. K. 2. S. 77—84.)

Im Allgemeinen geht der ganzen Geſtalt und ihren Formen die Grazie und Lebendigkeit ab, welche durch den eigentlich organiſchen Schwung der Linien hervorkommt; die Umriſſe ſind gerade und in wenig ausſchweifenden Linien, die Stellung erſcheint gezwungen und ſteif, die Füße dicht aneinander gedrängt, und wenn ſie bei ſtehenden Figuren auch der eine vor den andern geſetzt ſind, bleiben ſie doch von gleicher Richtung und ſind nicht auswärts gekehrt; ebenſo hangen die Arme an männlichen Figuren, gerade und feſt angedrückt, am Leibe herunter. Die Hände, ſagt Winckelmann ferner, haben eine Form, wie an Menſchen, welche nicht übel gebildete Hände verdorben oder vernachläßigt

haben, die Füße aber sind platter und ausgebreiteter, die Zehen gleich lang und die kleine Zehe weder gekrümmt noch einwärts gebogen, sonst jedoch Hände, Nägel, Zehen nicht übel gestaltet, wenn auch an Fingern und Zehen die Gelenke nicht angedeutet werden; wie denn auch an allen übrigen nackten Theilen die Muskeln und Knochen wenig, Nerven und Adern gar nicht bezeichnet sind, so daß im Detail, ohngeachtet der mühevollen und geschickten Ausführung, doch diejenige Art der Ausarbeitung fehlt, welche der Gestalt erst die eigentliche Beseelung und Lebendigkeit ertheilt. Die Kniee dagegen, die Knöchel und der Ellenbogen zeigen sich, wie in der Natur, erhaben. Männliche Figuren zeichnen sich besonders durch einen ungewöhnlich schmalen Leib über den Hüften aus, der Rücken wird wegen der Säule, an welche die Statuen gelehnt und mit derselben aus einem Stücke gearbeitet sind, nicht sichtbar.

Mit dieser Unbeweglichkeit nun, die nicht etwa als bloße Ungeschicklichkeit der Künstler, sondern als ursprüngliche Anschauung von den Götterbildern und ihrer geheimnißtiefen Ruhe anzusehn ist, verbindet sich zugleich die Situationslosigkeit und der Mangel an jeder Art der Handlung, welche sich in der Skulptur durch Stellung und Bewegung der Hände, durch Gebehrde und Ausdruck der Züge kund giebt. Denn wir finden zwar unter den ägyptischen Darstellungen an Obelisken und Wänden viel bewegte Figuren, doch nur als Reliefs und meist bemalt.

Um noch einiges Nähere anzuführen, so liegen die Augen nicht etwa, wie im griechischen Ideal, tief, sondern stehen im Gegentheil fast mit der Stirne gleich, und sind platt und schräg gezogen, die Augenbrauen, Augenlieder und Ränder der Lippen sind meist durch eingegrabene Linien angegeben, oder die Brauen durch einen erhobenern Streifen bezeichnet, der bis in die Schläfe reicht und dort eckigt abgeschnitten ist. Was hier also vor Allem fehlt, ist das Hervorstehen der Stirn, und damit zugleich bei ungewöhnlich hochstehenden Ohren und eingebogenen Nasen, wie

in der gemeinen Natur das Zurücktreten der Backenknochen, die im Gegentheil ſtark angedeutet und herausgehoben ſind, wogegen das Kinn immer zurückgezogen und klein iſt, der ſtreng verſchloſſene Mund ſeine Winkel, ſtatt unterwärts, mehr aufwärts zieht, und die Lippen nur durch einen bloßen Einſchnitt von einander geſondert erſcheinen. Im Ganzen mangelt daher den Geſtalten nicht nur die Freiheit und Lebendigkeit, ſondern dem Kopfe vornehmlich der Ausdruck der Geiſtigkeit, indem das Thieriſche vorwaltet, und dem Geiſte zu ſelbſtſtändiger Erſcheinung herauszutreten noch nicht vergönnt.

Thiere dagegen ſind, nach Winckelmann's Bericht, mit vielem Verſtändniſſe und einer zierlichen Mannigfaltigkeit ſanft ablenkender Umriſſe und flüſſig unterbrochener Theile ausgeführt, und wenn ſich ſchon in den menſchlichen Geſtalten das geiſtige Leben noch von dem animaliſchen Typus nicht befreit und zum Ideal mit dem Sinnlichen und Natürlichen in neuer, freier Weiſe nicht verſchmelzt hat, ſo zeigt ſich die ſpecifiſch ſymboliſche Bedeutung ſowohl der menſchlichen als auch der thieriſchen Geſtalten ausdrücklich in jenen auch durch die Skulptur dargeſtellten Gebilden, in welchen menſchliche und thieriſche Formen in eine räthſelhafte Verbindung treten. —

γ. Die Kunſtwerke, welche dieſen Charakter noch an ſich tragen, bleiben deshalb auf einer Stufe ſtehen, die den Bruch von Bedeutung und Geſtalt noch nicht überwunden hat, weil für ſie die Bedeutung noch das Hauptſächliche iſt, und es daher mehr auf die Vorſtellung derſelben in ihrer Allgemeinheit, als auf die Einlebung in eine individuelle Geſtalt und auf den Genuß der künſtleriſchen Anſchauung ankommt.

Die Skulptur geht hier noch aus dem Geiſte eines Volkes hervor, von dem man einerſeits ſagen kann, daß es erſt bis zum Bedürfniß des *Vorſtellens* hindurchgegangen ſey, indem es ſich damit begnügt, in dem Kunſtwerke das *angedeutet* zu finden, was in der Vorſtellung, und hier zwar, was in der

religiösen Vorstellung liegt. Wir dürfen deshalb die Aegypter, wie weit sie es auch in dem Fleiße und der Vollendung der technischen Ausführung gebracht haben, dennoch in Betreff der Skulptur noch ungebildet nennen, in sofern sie für ihre Gestalten noch nicht die Wahrheit, Lebendigkeit und Schönheit fordern, durch die das freie Kunstwerk beseelt wird. Allerdings bleiben die Aegypter andererseits nicht bei der bloßen Vorstellung und deren Bedürfnissen stehn, sondern gehen auch zur Anschauung und Veranschaulichung menschlicher und thierischer Gestalten fort, ja sie wissen sogar die Formen, die sie wiedergeben, ohne Verzerrung, klar, in richtigen Verhältnissen aufzufassen und hinzustellen, aber sie hauchen ihnen weder das Leben ein, welches die menschliche Gestalt sonst schon in der Wirklichkeit hat, noch das höhere Leben, durch welches sich ein Wirken und Weben des Geistes in diesen ihm angemessen gemachten Formen ausdrücken könnte. Ihre Werke zeigen im Gegentheil nur einen lebloseren Ernst, ein unaufgeschlossenes Geheimniß, so daß die Gestalt nicht ihr eigenes individuelles Inneres, sondern eine ihr noch fremde weitere Bedeutung ahnen lassen soll. Um nur ein Beispiel anzuführen, so ist eine häufig wiederkehrende Figur die Isis, welche den Horus auf den Knien hält. Hier haben wir, äußerlich genommen, denselben Gegenstand, wie in der christlichen Kunst Maria mit dem Kinde. In der ägyptischen symmetrischen, geradlinigen, unbeweglichen Stellung aber zeigt sich, wie neuerdings gesagt ist, (Cours d'Archéologie par Raoul-Rochette, 1 — 12me leçon. Paris 1828; Kunstbl. Nr. 8. zum Morgenbl. 1829.) „weder eine Mutter, noch ein Kind; keine Spur von Neigung, von Lächeln oder Liebkosung, kurz nicht der geringste Ausdruck irgend einer Art. Ruhig, unrührbar, unerschüttert ist diese göttliche Mutter, die ihr göttliches Kind säugt, oder vielmehr, es ist weder Göttinn, noch Mutter, noch Sohn, noch Gott; es ist nur das sinnliche Zeichen eines Gedankens, der keines Affekts und keiner Leidenschaft fähig ist, nicht die wahre Darstellung einer wirklichen

Handlung, noch weniger der richtige Ausdruck eines natürlichen Gefühls."

Dieß eben macht den Bruch von Bedeutung und Daſeyn und die Bildungsloſigkeit für die Kunſtanſchauung bei den Aegyptern aus. Ihr innerer, geiſtiger Sinn iſt noch ſo verdumpft, daß er nicht das Bedürfniß der Präciſion einer wahren und lebendigen, bis zur Beſtimmtheit durchgeführten Darſtellung hegt, zu welcher das anſchauende Subjekt nichts hinzuzuthun, ſondern ſich nur, da vom Künſtler alles gegeben iſt, empfangend und reproducirend zu verhalten braucht. Es muß ſchon ein höheres Selbſtgefühl der eigenen Individualität, als die Aegypter es haben, erwacht ſeyn, um ſich nicht mit dem Unbeſtimmten und Obenhinnigen in der Kunſt zu begnügen, ſondern den Anſpruch auf Verſtand, Vernünftigkeit, Bewegung, Ausdruck, Seele und Schönheit bei Kunſtwerken geltend zu machen.

b) Dieß Selbſtgefühl ſehen wir in Betreff der Skulptur vollſtändig zuerſt bei den Griechen lebendig werden, und finden dadurch alle die Mängel dieſer ägyptiſchen Vorſtufe getilgt. Doch haben wir in der Fortentwickelung nicht etwa einen gewaltſamen Sprung von den Unvollkommenheiten einer noch ſymboliſchen Skulptur zur Vollendung des klaſſiſchen Ideals zu machen, ſondern das Ideal hat, wie ich ſchon mehrfach ſagte, in ſeinem eigenen Bereiche, wenn auch auf eine höhere Stufe erhoben, das Mangelhafte, wodurch es zunächſt an der Vollendung verhindert wird, abzuſtreifen.

α. Als ſolcher Anfänge innerhalb der klaſſiſchen Skulptur ſelbſt will ich hier der ſogenannten Aegineten und der altetruriſchen Kunſtwerke ganz kurz Erwähnung thun.

Dieſe beiden Stufen oder Style gehen ſchon über denjenigen Standpunkt hinaus, der ſich, wie bei den Aegyptern, begnügt, die zwar nicht naturwidrigen, aber doch unlebendigen Formen ganz ſo zu wiederholen, wie er ſie von Anderen empfangen hat, und zufrieden iſt, für die Vorſtellung eine Geſtalt hinzuſtellen, aus

welcher die Vorstellung sich ihren eigenen religiösen Inhalt abstrahiren und sich desselben erinnern könne, nicht aber für die Anschauung in einer Weise zu arbeiten, durch welche sich das Werk als die eigene Konception und Lebendigkeit des Künstlers darthut.

Ebensosehr aber dringt diese eigene Vorstufe der idealen Kunst noch nicht bis zum wirklich Klassischen hindurch, weil sie sich einerseits noch im Typischen und dadurch Unlebendigen befangen zeigt, andererseits zwar der Lebendigkeit und Bewegung entgegengeht, doch zunächst nur die Lebendigkeit des Natürlichen selbst statt jener geistbeseelten Schönheit erreichen kann, welche das Leben des Geistes in der Lebendigkeit seiner Naturgestalt ungetrennt darstellt, und die individuellen Formen dieser schlechthin vollbrachten Einigung gleichmäßig aus der Anschauung des Vorhandenen als aus der freien Schöpfung des Genius nimmt. —

Mit den äginetischen Kunstwerken, über welche man gestritten hat, ob sie der griechischen Kunst angehörten oder nicht, ist man erst in neuester Zeit näher bekannt geworden. Man muß bei ihnen sogleich in Ansehung der künstlerischen Darstellung den Kopf und die übrigen Glieder wesentlich unterscheiden. Der ganze Körper nämlich mit Ausnahme des Kopfs zeugt von der treusten Auffassung und Nachbildung der Natur. Selbst die Zufälligkeiten der Haut sind nachgeahmt und mit einer bewundrungswürdigen Behandlung des Marmors vortrefflich ausgeführt, die Muskeln stark herausgehoben, das Knochengerüst des Körpers bezeichnet, die Gestalten bei strenger Zeichnung gedrungen, doch mit solcher Kenntniß des menschlichen Organismus wiedergegeben, daß die Figuren dadurch bis zur Täuschung lebendig erscheinen, ja daß man sich, nach Wagner's Bericht (über die ägin. Bildwerke mit kunstgeschichtl. Anmerk. von Schelling. 1817) fast davor entsetzt und sich scheut, sie anzurühren.

Dagegen ist bei der Bearbeitung der Köpfe auf getreue Darstellung der Natur gänzlich Verzicht geleistet; ein gleichförmiger

Schnitt der Geſichter geht bei aller Verſchiedenheit der Handlung, Charaktere, Situationen durch alle Köpfe hindurch, die Naſen ſind ſpitz, die Stirn liegt noch zurück, ohne frei und gerade aufzuſteigen, die Ohren ſtehen hoch, die langgeſchlitzten Augen ſind flach und ſchief geſtellt, der geſchloſſene Mund endet in aufwärts gezogenen Winkeln, die Wangen ſind flach gehalten, doch das Kinn iſt ſtark und eckigt. Ebenſo wiederkehrend iſt die Form der Haare und das Gefältel der Gewänder, in welchen das Symmetriſche, das ſich auch in der Stellung und Gruppirung vornehmlich geltend macht, und dann eine eigenthümliche Art der Zierlichkeit vorherrſchen. Man hat dieſe Gleichförmigkeit Theils auf eine unſchöne Auffaſſung nationaler Züge geſchoben, Theils daraus hergeleitet, daß die Ehrfurcht vor dem alten Herkommen einer noch unvollkommenen Kunſt den Künſtlern die Hände gebunden habe. Der in ſich ſelbſt und ſeiner Produktion lebendige Künſtler aber läßt ſich eben die Hände ſo nicht binden, und dieß Typiſche bei ſonſtiger großer Geſchicklichkeit muß deshalb ſchlechthin auf eine Gebundenheit des Geiſtes, der ſich noch nicht frei und ſelbſtſtändig in ſeinem künſtleriſchen Schaffen weiß, gedeutet werden.

Die Stellungen endlich ſind ebenſo gleichförmig, doch nicht eigentlich ſteif, ſondern mehr ſchroff, kalt, und zum Theil bei den Kämpfern Stellungen ähnlich, wie ſie Handwerker bei ihren Handthierungen, Tiſchler z. B. beim Hobeln, zu machen pflegen.

Um aus dieſen Schilderungen ein allgemeines Reſultat zu ziehen, ſo können wir ſagen, was dieſen für die Kunſtgeſchichte höchſt intereſſanten Bildwerken in ihrem Zwieſpalte von Tradition und Naturnachahmung fehle, ſey die geiſtige Beſeelung. Denn nach dem, was ich ſchon im zweiten Kapitel ausgeführt habe, läßt ſich das Geiſtige nur in Geſicht und Stellung ausdrücken. Die übrigen Glieder bezeichnen zwar Naturunterſchiede des Geiſtes, Geſchlechts, Alters u. ſ. f., aber das eigentlich Geiſtige kann nur die Stellung wiedergeben. Geſichtszüge und

Stellung aber sind in den Aegineten gerade das noch relativ Geistlose.

Die hetrurischen Kunstwerke nun, die durch Inschriften als echt legitimirt sind, zeigen eben dieselbe Nachahmung der Natur in einem noch höheren Maaße, doch sind sie in Stellung und Gesichtszügen freier, und einige darunter gehen ganz gegen das Portraitmäßige hin. So spricht z. B. Winckelmann (Bd. III. K. 2. §. 10. S. 188. u. Taf. VI. A.) von einer männlichen Statue, die ganz Portrait zu seyn, doch aus späterer Zeit der Kunst herzurühren scheint. Es ist ein Mann in Lebensgröße, der eine Art von Redner, eine obrigkeitliche, würdige Person darstellt, und von großer, ungezwungener Natürlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks und der Stellung ist. Merkwürdig und bezeichnend würde es seyn, wenn auf römischem Boden nicht das Ideale, sondern die wirkliche und prosaische Natur von Hause wäre heimisch gewesen.

β. Die eigentlich ideale Skulptur nun zweitens hat, um den Gipfelpunkt des Klassischen zu erreichen, vor allem das bloß Typische und die Ehrfurcht vor dem Ueberkommen aufzugeben, und der künstlerischen Freiheit der Produktion Raum zu schaffen. Dieser Freiheit allein gelingt es, auf der einen Seite die Allgemeinheit der Bedeutung in die Individualität der Gestalt ganz hineinzuarbeiten, andererseits die sinnlichen Formen zur Höhe des echten Ausdrucks ihrer geistigen Bedeutung zu erheben. Dadurch sehen wir das Starre und Gefesselte, das in den Anfängen der älteren Kunst liegt, so wie das Hinausragen der Bedeutung über die Individualität, durch welche der Inhalt sich ausdrücken soll, zu derjenigen Lebendigkeit befreit, in welcher die körperlichen Formen nun auch ihrerseits sowohl die abstrakte Gleichförmigkeit eines hergebrachten Charakters, als auch die täuschende Natürlichkeit verlieren, und dagegen zu der klassischen Individualität fortgehn, welche die Allgemeinheit der Form ebenso zur Besonderheit belebt, als sie die Sinnlichkeit und Realität

derſelben dem Ausdruck der Begeiſtigung vollkommen durchgängig macht. Dieſe Art der Lebendigkeit betrifft nicht nur die Geſtalt, ſondern auch die Stellung, Bewegung, Gewandung, Gruppirung, genug alle Seiten, welche ich oben näher unterſchieden und beſprochen habe.

Was ſich hier in Einheit ſetzt, iſt die Allgemeinheit und Individualität, welche ſowohl in Betreff des geiſtigen Gehalts als ſolchen, als auch in Rückſicht auf die ſinnliche Form in Einklang gebracht ſeyn müſſen, ehe ſie mit einander in die unauflösbare Verbindung, die das wahrhaft Klaſſiſche iſt, zu treten vermögen. Dieſe Identität aber hat ſelbſt wieder ihren Stufengang. Auf der einen Seite nämlich neigt das Ideal noch zu der Hoheit und Strenge hin, welche dem Individuellen zwar ſeine lebendige Regung und Bewegung nicht mißgönnt, doch es noch feſter unter der Herrſchaft des Allgemeinen zuſammenhält, während ſich auf der anderen Seite das Allgemeine mehr und mehr in das Individuelle hinein verliert, und indem es dadurch von ſeiner Tiefe einbüßt, das Verlorene nur durch Ausbildung des Individuellen und Sinnlichen zu erſetzen weiß, und deshalb vom Hohen zum Gefälligen, Zierlichen, zur Heiterkeit und ſchmeichelnden Anmuth herübertritt. In der Mitte liegt eine zweite Stufe, welche die Strenge der erſten zu weiterer Individualität fortführt, ohne jedoch ſchon in der bloßen Anmuthigkeit ihren Hauptzweck erreicht zu finden.

γ. In der römiſchen Kunſt drittens zeigt ſich ſchon die beginnende Auflöſung der klaſſiſchen Skulptur. Hier nämlich iſt das eigentlich Ideale nicht mehr das Tragende für die ganze Konception und Ausführung; die Poeſie geiſtiger Belebung, der innere Hauch und Adel in ſich vollendeter Erſcheinung, dieſe eigenthümlichen Vorzüge der griechiſchen Plaſtik verſchwinden und machen im Ganzen der Vorliebe für das mehr Portraitartige Platz. Dieſe ſich ausbildende Naturwahrheit der Kunſt geht durch alle Seiten hindurch. Dennoch behauptet in dieſem ihren eigenen Kreiſe die römiſche Skulptur noch immer eine ſo hohe Stufe,

daß sie nur, in sofern ihr das eigentlich Vollendete im Kunstwerk, die Poesie des Ideals, im wahren Sinne des Wortes, abgeht, der griechischen wesentlich nachsteht.

c) Was dagegen die christliche Skulptur anbetrifft, so hat dieselbe von Hause aus ein Princip der Auffassung und Darstellungsweise, welches mit dem Material und den Formen der Skulptur nicht so unmittelbar zusammenfällt, als dieß im klassischen Ideal der griechischen Phantasie und Kunst der Fall ist. Denn das Romantische, wie wir im zweiten Theile sahen, hat es wesentlich mit dem aus der Aeußerlichkeit in sich gegangenen Innern, mit der geistigen auf sich bezogenen Subjektivität zu thun, welche zwar im Aeußern erscheint, dieß Aeußere aber sich für sich seiner Partikularität nach ergehn läßt, ohne es zu einer Verschmelzung mit dem Innern und Geistigen zu nöthigen, wie das Ideal der Skulptur es fordert. Schmerz, Qual des Leibes und Geistes, Marter und Buße, Tod und Auferstehung, die geistige subjektive Persönlichkeit, die Innigkeit, Liebe, Herz und Gemüth, dieser eigentliche Inhalt der religiösen, romantischen Phantasie ist kein Gegenstand, für welchen die abstrakte Außengestalt als solche in ihrer räumlichen Totalität, und das Materielle in seinem nicht ideell gesetzten sinnlichen Daseyn die schlechthin gemäße Form und das ebenso kongruente Material liefern könnten. Die Skulptur giebt deshalb im Romantischen auch nicht den Grundzug für die übrigen Künste und das gesammte Daseyn, wie in Griechenland, ab, sondern weicht der Malerei und Musik, als den gemäßeren Künsten der Innerlichkeit und der freien vom Innern durchzogenen Partikularität des Aeußern. Wir finden zwar auch in christlicher Zeit die Skulptur in Holz, Marmor, Erz, Silber- und Goldarbeiten vielfach ausgeübt und oft zu großer Meisterschaft gebracht, doch ist sie nicht die Kunst, welche, wie die griechische Skulptur, das wahrhaft gemäße Bild des Gottes aufstellt. Die religiöse romantische Skulptur bleibt im Gegentheil mehr als die griechische ein Schmuck

der Architektur. Die Heiligen ſtehen meiſt in Niſchen der Thürmchen und Strebepfeiler, oder an den Eingangsthüren; während die Geburt, die Taufe, die Leidens- und Auferſtehungsgeſchichte und ſo viele andere Begebniſſe aus dem Leben Chriſti, die großen Anſchauungen des Weltgerichts u. ſ. f. ſogleich durch ihre innere Mannigfaltigkeit zum Relief über Kirchthüren, an Kirchenmauern, Taufbecken, Chorſtühlen u. ſ. f. hinleiten, und ſich leicht zum Arabeskenartigen herüberneigen. Ueberhaupt erhält hier, um der geiſtigen Innerlichkeit willen, deren Ausdruck vorwaltet, die geſammte Skulptur in höherem Grade ein maleriſches Princip, als dieß der idealen Plaſtik erlaubt iſt. Auf der andern Seite ergreift die Skulptur das mehr gewöhnliche Leben, und dadurch das Portraitartige, das ſie auch, wie in der Malerei, aus den religiöſen Darſtellungen nicht entfernt hält. Der Gänſemann z. B. auf dem Markte zu Nürnberg, der von Göthe und Meyer ſehr geſchätzt wird, iſt ein Bauernkerl von höchſt lebendiger Darſtellung in Erz, (denn in Marmor ging's nicht), der auf jedem Arm eine Gans zum Verkauf trägt. Auch die vielen Skulpturen, die ſich an der St. Sebalduskirche und an ſo vielen anderen Kirchen und Gebäuden, beſonders aus der dem Peter Viſcher vorangehenden Epoche, vorfinden, und religiöſe Gegenſtände, aus der Leidensgeſchichte z. B. darſtellen, geben von dieſer Art des Partikularen der Geſtalt, des Ausdrucks, der Mienen und Gebehrden, hauptſächlich in den Gradationen des Schmerzes, eine deutliche Anſchauung.

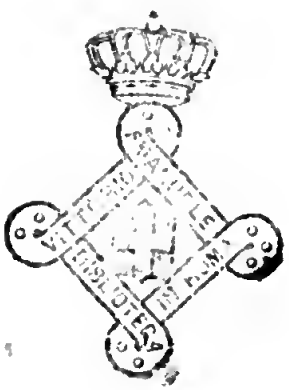
Am meiſten bleibt deshalb die romantiſche Skulptur, welche häufig genug zu den größten Verirrungen abgeſchweift iſt, dem eigentlichen Princip der Plaſtik da getreu, wo ſie ſich den Griechen enger wieder anſchließt, und nun entweder antike Stoffe im Sinne der Alten ſelber, oder Standbilder von Helden und Königen und Portraite ſkulpturmäßig zu behandeln und der Antike anzunähern bemüht iſt. Dieß iſt beſonders heutigen Tages der Fall. Doch hat die Skulptur auch im Felde religiöſer Gegenſtände Vortreffliches zu leiſten gewußt. Ich will in dieſer Beziehung nur

an Michel Angelo erinnern. Seinen todten Chriſtus, von dem hier in der königlichen Sammlung ein Abguß vorhanden iſt, kann man nicht genugſam bewundern. Das Marienbild in der Frauenkirche zu Brügge, ein vorzügliches Werk, wollen Einige nicht für echt gelten laſſen; vor Allem aber hat mich das Grabmal des Grafen von Naſſau zu Breda angezogen. (Hegel's verm. Schriften, Bd. II. S. 561.) Der Graf liegt mit ſeiner Gattinn lebensgroß aus weißem Alabaſter auf einer ſchwarzen Marmorplatte. Auf der Ecke des Steines ſtehen Regulus, Hannibal, Cäſar und ein römiſcher Krieger in gebeugter Stellung und tragen über ſich eine der unteren ähnliche ſchwarze Platte. Nichts iſt intereſſanter, als einen Charakter, wie den des Cäſar, von Michel Angelo vorgeſtellt zu ſehen. Für religiöſe Gegenſtände jedoch gehört der Geiſt, die Macht der Phantaſie, die Kraft, Gründlichkeit, Kühnheit und Tüchtigkeit eines ſolchen Meiſters dazu, um das plaſtiſche Princip der Alten mit der Art der Beſeelung, die im Romantiſchen liegt, in ſolcher produktiven Eigenthümlichkeit verbinden zu können. Denn die ganze Richtung des chriſtlichen Sinns, wie geſagt, iſt, wo die religiöſe Anſchauung und Vorſtellung an der Spitze ſteht, nicht auf die klaſſiſche Form der Idealität gerichtet, welche die nächſte und höchſte Beſtimmung der Skulptur ausmacht. —

Von hier ab können wir den Uebergang aus der Skulptur in ein anderes Princip der künſtleriſchen Auffaſſung und Darſtellung machen, das zu ſeiner Realiſation nun auch eines andern ſinnlichen Materials bedarf. In der klaſſiſchen Skulptur war es die objektive *ſubſtantielle* Individualität als menſchliche, welche den Mittelpunkt abgab, und die menſchliche Geſtalt als ſolche ſo hoch ſtellte, daß ſie dieſelbe abſtrakt als bloße Schönheit der *Geſtalt* feſthielt und für das Göttliche aufbewahrte. Deshalb iſt nun aber der Menſch, wie er hier dem Inhalt und der Form nach in die Darſtellung eingeht, *nicht* der volle, ganze *konkrete* Menſch; der Anthropomorphismus der Kunſt bleibt in

der alten Skulptur unvollendet. Denn was ihm abgeht, iſt ebenſoſehr die Menſchheit in ihrer objektiven und zugleich mit dem Princip abſoluter Perſönlichkeit identificirten Allgemeinheit, als auch dasjenige, was man ſo gewöhnlich das Menſchliche nennt, das Moment ſubjektiver Einzelnheit, menſchlicher Schwachheit, Beſonderheit, Zufälligkeit, Willkür, unmittelbarer Natürlichkeit, Leidenſchaft u. ſ. f., ein Moment, welches in jene Allgemeinheit hineingenommen ſeyn muß, damit die ganze Individualität, das Subjekt in ſeinem totalen Umfange und in dem unendlichen Kreiſe ſeiner Wirklichkeit, als Princip des Inhalts und der Darſtellungsweiſe erſcheinen könne.

In der klaſſiſchen Skulptur kommt das Eine dieſer Momente, das Menſchliche ſeiner unmittelbaren Naturſeite nach theils nur in Thieren, Halbthieren, Faunen u. ſ. f. zum Vorſchein, ohne in die Subjektivität zurückgerufen und in ihr negativ geſetzt zu ſeyn, theils geht dieſe Skulptur an ihr ſelbſt in das Moment der Beſonderheit und Richtung nach Außen nur in dem gefälligen Style, in den tauſend Heiterkeiten und Einfällen über, zu denen auch die antike Plaſtik ſich herausbewegt. Dagegen fehlt ihr durchaus das Princip der Tiefe und Unendlichkeit des Subjektiven, der innern Verſöhnung des Geiſtes mit dem Abſoluten, der ideellen Einigung des Menſchen und der Menſchheit mit Gott. Den Inhalt, der dieſem Princip gemäß in die Kunſt hereinkommt, bringt zwar die chriſtliche Skulptur zur Anſchauung, doch gerade ihre Kunſtdarſtellung zeigt, daß die Skulptur für die Verwirklichung dieſes Inhalts nicht genüge, ſo daß noch andere Künſte auftreten müßten, um das in's Werk zu ſetzen, was die Skulptur zu erreichen unfähig bleibt. Dieſe neuen Künſte, indem ſie der romantiſchen Kunſtform am entſprechendſten ſind, können wir unter dem Namen der romantiſchen Künſte zuſammenfaſſen.

HAG 200 3914

Gedruckt bei den Gebr. Unger.